



朱光潛全集

10

朱光潛全集

第十卷



朱光潛著

(皖)新登字 03 号

朱光潜全集

第十卷

安徽教育出版社出版

(合肥市金寨路283号)

安徽省新华书店发行 安徽新华印刷厂印刷

*

开本850×1168 1/32 印张23.5 字数550000

1993年2月第1版 1993年2月第1次印刷

印数 5,000

ISBN 7—5336—0110—6/B·10

定价· 15.50元

第十卷说明

本卷收作者1950年以来未收进其文集的单篇文章以及诗歌、书信等，其中大部分均已发表或重复发表，重复发表的文章，全集编者作了校订并加了注释；未曾发表过或根据手稿整理的文章，收进全集，都经作者家属和专家最后审定。

《朱光潜全集》编辑委员会

1991年12月

F294.101



1983年3月在香港中文大学新亚书院
讲学时同钱穆（中）金耀基（右）合影

森林和山峦等等的造成的高度活跃气氛，即是由

宗教的基础支撑起和联系成为整体的。~~现在~~

~~继续保留下来~~就是这个中心⁽¹⁾现在~~没有~~^{离开绘画了，}存在了，

所以以前由它联系成为整体的那一系列的对象

就解散了，这些对象个别的事物，就按照它的特

殊的孤立状态和偶然的支配，献身于多种多样创

构思方式和绘画创作方式了。

为着在这部对它最后一个领域⁽²⁾作出空前的

评价，像前作已经谈到过⁽³⁾，我们必须得再仔细

考察一下它的起源所自出的民族情况。谈到这⁽⁴⁾

一点，我们要用以下的方式来说明荷马绘画的

转变的理由，即从教堂和宗教虔诚的观点来形

容塑造的方式，^{其他的世俗生活，技术以及}指看到，自然界的景物和一系列特殊

①中心指上文“宗教基础” ②= 卷第二章30

③指前卷一第210-212页。 ④最后一个领域指由绘画与绘画

⑤里格尔对荷马绘画再画时可能出现的结构⁽¹⁾

在这方面他是开风气之先，这令教课老师往往~~忘记~~荷马绘画。
⑥希腊艺术大和画而做对比

作者手迹

目 录

关于美感问题·····	1
致留美某同学·····	6
李光炯先生传·····	7
从参观西北土地改革认识新中国的伟大·····	10
在“五四”翻译座谈会上的发言·····	17
最近学习中几点检讨·····	19
澄清对于胡适的看法·····	25
致吴耕莘·····	32
我也在总路线的总计划里面	
——学习总路线的几点体会·····	33
致老舍·····	38
百家争鸣，定于一是·····	40
别长安·····	44
甘肃记游杂诗·····	45
新诗从旧诗能学习得些什么·····	49
涉江采芙蓉·····	55
怎样学习中国古典诗词·····	59
谈白居易和辛弃疾的词四首·····	63
谈思想两栖·····	70
迢迢牵牛星·····	74
从切身的经验谈百家争鸣·····	78

我们有了标准·····	82
一个幼稚的愿望·····	85
关于外语教学的一些杂感·····	88
为什么要放? 怎样放? ·····	103
不能先打毒针而后医治 ·····	110
罗隆基要把知识分子勾引到什么道路上去? ·····	114
谈李白诗三首 ·····	120
在《文艺报》文风座谈会上的书面发言 ·····	128
基督教与西方文化	
——一种重新估价的尝试 ·····	132
总路线合唱 ·····	161
谈新诗格律 ·····	164
把美学建设得更美! ·····	173
美学研究些什么? 怎样研究美学? ·····	176
致滕万林 ·····	186
生产劳动与人对世界的艺术掌握	
——马克思主义美学的实践观点 ·····	188
美学的新观点不能是“主观和客观相分裂”的观点	
——答蔡仪同志 ·····	217
山水诗与自然美 ·····	222
《拉奥孔——论绘画和诗的界限》(节译)译后记 ·····	236
莱辛的《拉奥孔》 ·····	244
从美学讨论中体会“百花齐放、百家争鸣”的政策 ·····	252
致滕万林 ·····	257
狄德罗的《谈演员的矛盾》 ·····	259
狄德罗对于艺术与自然的看法 ·····	267

了解了艺术美，有助于了解现实美	275
从姚文元的美学观点谈到美学中理论与现实的结合	280
美学中唯物主义与唯心主义之争	
——交美学的底	288
补充的意见	
——在剧协召开的座谈会上的发言	312
整理我们的美学遗产，应该做些什么？	315
但丁的《论俗语》	320
怎样理解艺术形式的相对独立性	328
怎样学习美学？	
——答青年同志们的来信	336
漫谈说理文	344
目送归鸿，手挥五弦	350
美感问题	354
致梅振才	365
谈诗歌朗诵	366
表现主义与反映论两种艺术观的基本分歧	
——评周谷城先生的“使情成体”说	371
柏拉图、亚理斯多德	404
读周谷城《评朱光潜的艺术论评》书后	410
题黄天朋著《韩愈研究》	422
新春寄语台湾的朋友们	423
致章道衡	428
致章道衡	430
答荒芜诗二首	431
致章道衡	433

致章道衡	434
致许渊冲	436
致章道衡	438
外语学习：活的方法和死的方法	440
致崔巍	443
致蒋路	444
致阮延龄	445
致程代熙	447
建议成立全国性机构，解决学术名词译名统一问题	448
致阮延龄	452
致蒋路	453
致温小钰	454
致朱铁苍	455
致章道衡	456
对当前教育改革的一些想法	457
致陈望衡	461
谈语文基本功	462
致蒋孔阳	466
致程代熙	468
致程代熙	469
致陈望衡	470
致许渊冲	472
致陈望衡	473
题沈祖棻遗著《涉江诗词稿》	474
缅怀丰子恺老友	475
谈一词多义的误译	478

致陈望衡	484
致陈望衡	486
致陈望衡	488
致宋铁铮	490
从沈从文先生的人格看他的文艺风格	491
致阮延龄	493
致程代熙	494
致程代熙	495
致阮延龄	496
致程代熙	497
对《马克思恩格斯论文学和艺术》编译的意见	498
致叶圣陶	503
怎样学美学	
——1980年10月11日在全国高校美学教师进修班上的讲话	504
致陈望衡	517
给安徽省美学会成立大会的贺信	518
致程代熙	519
回忆上海立达学园和开明书店	520
以出世的精神，做入世的事业	
——纪念弘一法师	524
自题《谈美书简》	526
致程代熙	527
朱光潜教授谈美学	528
致程代熙	544
关于马列原著译文问题的一封信	546
《外国学者论朱光潜与克罗齐美学》按	550

致阮延龄	553
中国古代美学简介	554
致陈望衡	562
关于我的《美学文集》的几点说明	563
我学美学的经历和一点经验教训	569
诗一首	576
致宛小平	577
致蒋路	578
致程代熙	579
维柯的《新科学》简介	580
致程代熙	589
《楚辞》和游仙诗	590
《艺文杂谈》序言	603
致王天清	605
致陈望衡	606
致宛小平	607
致程代熙	608
致程代熙	609
还应深入地展开上层建筑与意识形态问题的讨论	610
《凤凰》序	614
诗一首	617
读伯箫同志《范文读本》序后	618
致程代熙	619
文学的比较研究	620
致王天清	621
维柯	622

启蒙运动	629
致郑涌	636
《英美文学散论》序	639
致阮延龄	641
《美感问题》作者题记	642
致金耀基	643
致金耀基	645
致陈望衡	646
答郑树森博士的访问	647
答香港中文大学校刊编者的访问	651
谈写作学习	
——在香港中文大学一次晚餐会上应邀的一次谈话	655
致金耀基	658
读《纸壁斋集》书后	660
致何柞榕	661
致程代熙	662
答《中国作家笔名探源》编辑	664
略谈维柯对美学界的影响	666
读朱小丰同志《论美学作为科学》一文的欣喜和质疑	674
致马沛文	676
祝贺《外国美学》创刊	677
致程代熙	678
致王天清	679
维柯的《新科学》及其对中西美学的影响	680
附录：《西方著名哲学家评传·维柯》参考书目	721
胡愈之同志早年活动的片断回忆	722

题《文艺日记》	725
我的答谢词	726
老而不僵	728
挽胡愈老	730
《新科学》	731
致胡乔木	734

• • •

关于美感问题

蔡仪、丁进两先生在《文艺报》三期里讨论美学问题，涉及我的《谈美》和《文艺心理学》，《文艺报》来信约我对这方面发表一点意见，我很愿趁这个机会，简略地答复一些批评。

《谈美》和《文艺心理学》是靠近二十年前我当学生时代写的。当时我对英法文的美学著作中重要的都涉猎过，只是没有机会读过马列主义的美学著作(如果当时已经有)。我的见解大半是融合当时流行的多数美学家公认的见解而成的，现在从马列主义的观点看，有许多地方是错误的或过偏的(二十年前的书有几部能免这些毛病呢)，这一点我愿坦白地承认。一切学说思想都有它的历史环境的背景，我们读任何书，都要还它一个历史的本来面目。历史环境变了，硬要墨守成规，说它完全是对的；或是执今责古，说它完全要不得，这两种态度都未免缺乏历史发展的认识和批判的精神。我在《谈美》里开场就郑重警告过读者：“我不敢勉强要你全盘接收……我所说的是一种看法，你不妨有你自己的看法”。我原来没有预料到我的两本幼稚的书居然得到广大的读者群，而且使他们“染了毒”。我固然要负传毒的罪过，染毒的人们也应负缺乏批判的责任。

我对于美学的工作大半是介绍的性质。《谈美》和《文艺心

理学》的美学看法大体上是欧洲从希腊以来的一个传统的而且相当普遍的看法。凡是涉猎过美学史和美学古典著作的人们都会明白这一点。我援用旁人的学说，向来不敢掠美，在《文艺心理学》的序文里我说明过我如何受过去人的影响，并且在每一章里都注明过每一学说的来源。批评我的人们仿佛以为那些学说全是我的创见，“移情说”和“距离说”就是“朱光潜的移情说和距离说”。这无异于我曾经介绍过黑格尔的辩证法，读者硬要以为那是我创的辩证法而加以攻击。治任何一种学问都应知道它的历史的发展，知道问题是怎样起来的，从前人对这问题如何思想过，如何辩论过，才可以免走一些冤枉路。批评的人们对于这一方面未免太忽略了，这很使我怅惘。

任何书籍都难免有错误，我承认我的两本幼稚的书不能例外或是我所介绍的学者们就已经错误，或是我把他们介绍错误了。承认了可能有错误，是否就等于承认全都错误了呢？这是一个较广大的问题中的一个小小个例，就是：在无产阶级革命的今日，过去传统的学术思想是否都要全盘打到九层地狱中去呢？还是历史的发展寓有历史的连续性，辩证过程的较高阶段尽管是否定了后面的较低阶段，而却同时融会了保留了一些那较低阶段的东西呢？蒸汽水电是资本社会的产物，在社会主义的社会里并不因此消失它们的生产的效用；太阳光是红的，冰雪是冷的，原始社会奴隶社会以及封建社会和资本社会的人们都认为这些是真理，在社会主义的社会里也不因此失去它们的真实性。我想过去的许多美学原理也许有一部分是如此。比如“移情说”和“距离说”是否可以经过批判而融会于新美学呢？我愿意在对于马列主义多加学习之后，再对美学作一点批判融贯的工作，现在还不敢冒昧有所陈述。建立新美学是一件重大的工作，我们需要更谦虚的学习

和更严谨的批判。我们需要学习马列主义，学习新时代的现实情况，也需要学习美学古典和美学史的发展，认清我们所应该否定的和所应该接受的。

最后，我回答蔡仪先生对我的一个主要的批评，他说：

“按朱光潜的说法，美感对象是孤立绝缘的，和外物的关系，也就是对人生的意义是一刀截断的。”

如果我确实如此说，我就坠入“为文艺而文艺”那一个魔障，自然罪该万死。但是我的说法并不如此。在《文艺心理学》的“作者自白”里我说我的见解的变迁有这样一段：

“从前我受康德到克罗齐一线相传的形式派美学的束缚，以为美感经验纯粹地是形象的直觉，在聚精会神中我们观赏一个孤立绝缘的意象，不旁迁他涉，所以抽象的思考，联想，道德观念等等都是美感范围以外的事。现在，我察觉人生是有机体；科学的伦理的和美感的种种活动在理论上虽可分辨，在事实上却不可分割开来，使彼此互相绝缘。”（一至二页）

这番道理我在该书第六、七、八、十一诸章里反复说明过，在第八章里我提出这样几个问题：

“但是根本问题是：我们应否把美感经验划为独立区域，不问它的前因后果呢？美感经验能否赅括艺术活动全体呢？艺术与人生的关系能否在美感经验的小范围里决定呢？形式派美学的根本错误就在忽略这些重要问题。”（一一八至一一

九页)

我自己检讨这些问题所下的结论全是否定的，其中有这样一段很明白的话：

“我们固然可以在整个心理活动中指出‘科学的’，‘伦理的’，‘美感的’种种分别，但是不能把这三种不同的活动分割开来，让每种孤立绝缘。在实际上‘美感的人’同时也还是‘科学的人’和‘伦理的人’。文艺与道德不能无关，因为‘美感的人’和‘伦理的人’公有一个生命。”(一二八页)

我不明白蔡仪先生从何看出我否认艺术与人生的关系？断章取义呢？还是由于我的表达意思的能力不够，没有能让他懂得我的意思呢？我对于美感经验，跟着一般哲学家和心理学家们作抽象的学理的分析时，确曾指出它是观照孤立绝缘的意象，不过我一再说明过(上引几段可证)，这种抽象的学理的分析不能等于事实上的分割，正如化学分析水为 H_2O 在理论上是确凿的而水里 H_2O 在事实上却不能分离独立是一个道理。蔡仪先生的误解是：看见我承认美感经验在理论上可分析，便断定我肯定它可从整个实际人生中分割出来。

一切问题都有它的历史的背景。欧洲美学家们何以逼得要对美感经验作抽象的理论的分析呢？问题在：是否有一种特别的感受叫做“美感”？如果有，它的特别性何在？它与一般快感(如吃肉晒太阳所得的)有什么分别？从康德以来多数哲学家和心理学家们所得的答案是：美感经验中的心理活动是直觉(直觉是先于思考的活动)，直觉的对象是一个完整的孤立绝缘的意象。这

• 4 •

里所谓“孤立绝缘”是着重艺术品的完整性以及美感经验的完整性。说得简单一点，美感是聚精会神去观照一个对象时的感觉。这种聚精会神的状态通常是不长久存在的，可是我们不能否认它的存在。什么对象才能引起一个人聚精会神呢？要解答这问题，要看那“对象”如何，也要看那“人”如何。说阶级性有决定性，道理就在某一阶级“人”对于某种“对象”有接受的条件，有聚精会神的可能。这里所谓“条件”包括政治道德等观点和教育，天资以及艺术修养等等即整个人生在内。依这个看法，美感经验为形象观照说并不一定能与马列主义的观点相融洽。不过这只是一个不成熟的摸索，在这里约略提及，请马列主义学者们想一想。

载《文艺报》一卷八期，1950年1月。

致留美某同学

× × 学友：

解放后学校一切认真，师生均感忙迫；来信久未复，甚歉。

国内情形想有亲友谈及，就一般情形说，各部门均在积极革新，气象与以前大不同；如能维持数年和平局面，努力从事生产事业，则中国转瞬间即成一泱泱大国矣。足下毕业后宜早回国；目前各部门均需要人才，久住国外恐与国内社会脱节。（叶）圣陶先生主持教科书编纂事，住北京东四八条三十五号，（胡）愈之先生主持出版总署。北大在积极改革中，学生对课业极认真，故教员工作亦加重。师生每周均有政治学习及讨论小组，故苦时间不够支配。生活尚可维持，我已不任职（按：指北大西语系主任职），每周任课八小时，亦颇忙迫。身体上渐有衰象矣。

光潜

1950年2月27日

载《留美学生通讯》第四卷第二期（纽约），1950年5月13日。

李光炯先生传

先生讳德膏，字光炯，世居桐城枞阳。父云村，官宣城教谕。家学庭教，素有渊源。先生俊才笃学，方年少，即以文名乡里。吴汝纶讲学莲池书院，声光所被，薄海景从。时先生已中乡试，毅然弃科举业，径负笈从汝纶游，学乃益进，极为汝纶所器重。汝纶旋奉廷命，赴日考察教育，先生随行焉。既至日，则博览民风国俗，尽窥其教育制度之所长。返国后，创桐城中学，此为皖省中等学校之最早成立者。新教育之推行于皖州县，此为嚆矢。自创办迄今逾四十年，人材辈出。先生擘划襄助斯校之发展，四十年如一日。

清光绪末造，湘省兴学之风最盛，胡元倬创明德学校于长沙，先生时亦讲学于湖南高等学堂。一时志士云集，冀以兴学为革命准备。湘人王先谦，以结党谋逆密奏清廷，词连黄兴、张继、周震麟、刘揆一等百余人。先生素为湖南巡抚赵尔巽、藩司张绍华所敬礼。狱既兴，先生挺身抗辩，以全家生命为质，事乃解。无何，先生创安徽旅湘公学于长沙，规模略具，即移之芜湖，易名安徽公学。此为清末民初安徽中等学校之最著者。刘师培、陈独秀、谢无量、苏曼殊、柏烈武、江炜等，皆尝为先生礼聘，讲学其间。时清政失纲，外患日迫，先生与同志之士，均觉非革命不足以救亡，乃联络皖中各县学校，互为声援。复与留东京同

盟会本部及南京、上海各城市革命组织潜通消息，图伺机大举。孙毓筠等谋刺江督端方，徐锡麟谋刺皖抚恩铭，熊成基起义安庆，不数年间，接踵继起，革命声势乃澎湃不可遏抑。其策源地实为安徽公学，而暗中推动者，先生之力为多。

辛亥革命既告成，孙毓筠督皖，先生居中筹划大政。时南北军仍对峙，先生喻之以理，迫之以势，群枭遂帖服，而皖政乃统一。功既成，先生遂退隐于枞阳鱼湖之抱壁精舍。柏烈武既督皖政，强先生司教育，坚辞不就。袁世凯僭帝制，征命屡至，先生深夜趋避之。袁氏既倾覆，先生出任安徽第一师范校长。斯校位居皖垣，群伦观瞻所系，先生以耆宿长斯校，一言一行，足以成舆论，激士风。时倪嗣冲以武夫掌皖政，凡所施为，多违民意，议会迫于威，诱于利，随声附和之。贪污腐败，受其毒者敢怒而不敢言。会学生姜高琦等请愿议会增教育经费，横被屠戮，第三届省议员复多以贿得选。先生慨然曰：“督军拥重兵，上干国纪，下为民害，议会天职在代表民意，而助督戕民！今日国家根本大患即在于此，此而不除，不特皖政无澄清之日，而先烈艰苦缔造之民国亦危乎殆矣！”乃毅然以废督、裁兵与澄清选举三大端自任，奔走四年，抨击时弊，泣涕而道之。皖士绅闻风兴起，群相响应。事至巨，阻力最多，然以持之坚决，卒底于成。

自时厥后，督军势力日削，军费裁减，而贿选议员亦遣散，皖政遂渐入于正轨矣。当督军专横时，举国有识之士，咸虑其终为心腹患，致摇国本。然慑于淫威，莫敢谁何。虽身居要职手掌大权者，亦束手无策。先生以一介书生，揭竿一呼，而顽强横暴者卒为之摧陷廓清，是其卓识宏才，热心毅力之大有过人者也。事既成，而先生精力亦疲惫，然淑世之意，不以衰老而稍懈。退居鱼湖时，仍汲汲皇皇于兴学育才，设宏实小学于其乡里，设职业

学校于芜湖。其晚年所揭橥之教育宗旨，与早年奔走革命时大异其趣，于生产建设乡村组织特津津致意焉。

抗战军兴、先生避乱入蜀，悯人世之多艰，特致力于内典。以三十年四月八日病逝于成都，享年七十有二，临终时遗嘱：散家财与贖仪，创设孤儿教养院。德配方夫人，入蜀时病逝于重庆，有二子相慎、相钰，皆早卒；女相珏，适余光煊，能世其家学。

先生秉性至孝，事父母备尽其礼；宗族穷困者，周济无微不至；提拔后进尤力。性廉洁，穷居鱼湖时，乡人有袖千金为寿者，及见先生，坐语移时而不敢启齿，出语人曰：“此老风骨凛然，令人不敢以货财为礼也。”先生好读书，虽旅途公廨，手不释卷。著有《屈赋说》、《国策札记》、《阮嗣宗诗注》及《同时诸人事略考》、《楞严经科会》等书。笔记及论学书札尤多，然不甚自珍惜，故均零星散佚。小行书极秀健，神骨似姚惜抱。夷考先生生平，外冲和而内刚介，修养得力于儒而操守近墨，旧学根柢湛深而锐意创新学，笃志于事功而淡然仕进，潜心于典籍而不以著述邀时誉，以是事业著而名不彰。以垂暮之年，遭邦家之大难，流离愤慨，客死于异乡，不及见新中国之成立，可慨也夫！

1950年

载《文史资料选辑》第七十八辑
(文史资料出版社1982年版)

从参观西北土地改革认识

新中国的伟大

二十年来我的活动只限于学校的窄狭圈子，把自己养成一个“井底蛙”。这次参加了西北土地改革参观团，有将近一个月的工夫，在乡村里和干部与农民生活在一起，亲眼看到土地改革这个翻天覆地的大变革，算是从井底跳出，看见一次大世面。我的观感很多，现在只选择我认为对我是最重要的一点来说。

这最重要的一点，就是参观土地改革使我认识了新中国的伟大，因而对她的光明的前途起了极坚定的信心。从解放以来，我虽然从书报上学习得人民政府的一些政纲政策和实施的情形，约略知道中国确已翻身站起来了；但是我还没有机会，能直接看到某一级干部进行某一部门工作的内部真象，所以我对于新中国的认识究竟是片面的，肤浅的，模糊的。这次参观西北土地改革，我第一次有了机会接触到人民政府从中央以至乡村的各级干部，亲眼看到他们怎样进行土地改革这件大工作，我的模糊的认识于是具体化了，明确化了，从前听到的一些名词如“民主专政”，“群众路线”、“阶级立场”、“统一战线”之类，也有丰富的内容了。

我们参加了长安第一期土改工作总结会议，有一星期之久，和七百余位县区乡村各级工作干部生活在一起，听了六次总结报告，参加了干部小组讨论；会议结束之后，我们随工作组干部到

了终南山脚的东大村，和他们都住在农民家里，始而参观，终于参加了他们的分组访问，了解情况，整顿村干部，扩大村农会，发动群众，斗争恶霸地主，以及初步划定成份的工作。和这些上中下各级干部有较紧密的接触之后，我第一个想法就是想到“上级好，中级少，下级糟”两句流行语是句谎语，上级固然好，中级并不见得少，下级也还是好。他们都上下一贯地以谦虚谨慎的态度，实事求是的精神，缜密周详的计划，来贯彻正大光明的政策。我们接触较多的是下级干部，他们说话的沉着，办事的老练，生活的刻苦，以及作风的民主，处处都叫我们这批教授不但佩服，而且惭愧。我从此看出，我们的中国现在已经有了古代政治思想家所认为治国的两大法宝：“治法”和“治人”，整个国家机构已成为全面与局部息息相通的有机体，其中每个细胞都充满着活力。这种情形不但在中国无前例，就是英美法各资本主义国家也都还差得很远。

干部以外，我们接触最多的是农民。这和我在三十年前所熟识的农民在品格和生活习惯上虽然还大体相似——他们还是那样勤俭朴实，刻苦耐劳——可是在阶级觉悟上和政治训练上，却已迥然不同了。从前的农民久受统治阶级的压迫和麻醉，把牛马生活全委诸天命；现在的农民认识了自己是劳动生产者，是新中国的主人翁，不肯再让剥削者骑在自己的头上了。从前的农民是一盘散沙，视国家大事为统治阶级的专利品，不愿过问也不敢过问；现在的农民已成为有组织的群众，明白政治就是自己的事，对于开会、发言、选举、检讨、批评等等都能做得很熟练。他们有自己的选举的乡村政府，有自己的组织的民兵队伍，有自己的办的夜校和识字班，有自己的商议定的生产计划，使观察者深切地感觉到：在今日中国，一个乡甚至一个村，就是一种小型的国家，凡

是整个国家机构的功能，一个乡村也在具体而微地行使着。土地改革使农民翻了身，这“翻身”的意义在政治方面比在经济方面还更为重要。农民占中国人口百分之八十左右，他们在大体上已经树立民主政治的基础，民主政治在中国可以说已“生了根”。以全国约五万万人口计算，他们至少占三万万以上，这三万万以上的人口都逐渐成为“治人”了，试想一下这个力量是多么伟大！

上文说到“治法”问题，这一点特别重要，值得再说详细一点。正如土地改革之后，一个乡甚至一个村都具体而微地反映整个国家机构和它的功能，土地改革这一件事本身也可以反映人民政府在全国各部门的一切措施和所遵守的原则。

在这里我们首先看见走群众路线那个基本的民主原则。土地改革第一步工作就是发动群众，借整顿乡村干部来建立群众对于乡村政权的信任，借说理诉苦来提高群众的阶级觉悟，借扩大农会来团结群众的力量。到群众真正发动起来了，就信赖群众的力量，去打倒恶霸地主的封建势力，进行征收没收和分配，加强乡村政权，推行生产计划。土地改革工作成效的好坏通常与群众发动的程度成正比例，群众发动不够的土地改革工作没有不失败的。群众发动不够的地方，土地改革工作大半由三级工作组干部以包办代替和强迫命令的方式来进行。这种办法不但易犯主观错误，不合与情，而且没有养成群众的自治力与自卫力，工作组干部走开后，一切就要回到土地改革前的状况。这种情形各地都在尽力避免。

在这里我们看见无产阶级的领导。群众需要发动，而发动群众的正是工作组干部。在发动之中与已发动之后，工作组干部常须处在舵手的地位。他们的功用是很微妙的，一方面要信赖群众，

一方面又不能做群众的尾巴；一方面要严防包办代替和强迫命令，一方面又要严防放弃领导，以至放任自流。要掌握这种微妙的分寸，做得恰如其分，不多不少，这是工作组干部的难课题，也是他们的能力与修养的考验。领导不能放松，因为农民在本质上难免有些弱点，如保守、自私、短见、宗派主义、报复主义之类。土地改革工作如果完全交给农民自己，就会发生许多偏差。最显而易见的是斗争场合中群众情绪的激昂，假若没有工作组干部坚定地掌握住“不乱打，不乱杀”的政策，乱打乱杀就一定难免。长安县东大村的干部曾三番四复地拿这政策来教育群众，可是到了斗争恶霸地主时，农民有时还情不自禁地打地主耳光，并且坚持要把他当场枪决，否则就不肯散会，经过干部一小时以上的说服，才肯把他送交人民法庭。即此一端可见领导的重要。

在这里我们看见统一战线与人民民主专政。地主阶级挟数千年来所逐渐巩固起来的统治地位，在经济、政治、文化各方面都骑在农民的头上，势力是非常根深蒂固的。土地改革的基本队伍是贫雇农，而贫雇农久受剥削和压迫，大半都已压得伸不起腰来，如果单靠他们的力量，来和恶霸地主作斗争，决不能操必胜之权。所以土地改革工作要依靠贫雇农，团结中农，中立富农，甚至对走地主路线的狗腿子施以分化，教育和争取，形成一个强大的反封建统一战线，对地主阶级有压倒的优势，然后才能保障斗争的胜利。领导土地改革的机构为农会，对统一战线以内的农民施行民主，有如上文所叙述的，对恶霸地主则施行专政，镇压他们的反动，一直到他们经过劳动改造，归化到劳动阶级为止。举例来说，长安县东大村原任农会主任贪污枉法，欺压群众，调解委员吸贩毒品，都有真凭实据。工作组干部领导群众，对他们处处存着“与人为善”的态度，只加以检讨教育，那位主任撤

职，保证改过自新，那位委员暂时洗刷出农会，立约严行劳动改造，群众虽然要求远较严厉的惩处，终于接受工作组干部的说服，因为两人都是贫农，是“自家人”，应归于团结改造的一类。至于对待那村中的恶霸地主，却丝毫不留情面，干部向他们说话时都声色俱厉，不象向农民说话那样和蔼，经过说理斗争之后，就把他们送交人民法庭去依法惩办。在这里我们很生动地见出敌我分明的阶级立场。

在这里我们看见共产党的工作制度。土地改革的领导和执行有一套完整的系统机构，由中央人民政府的土地改革主管机关，经行政区、省、县各级土地改革委员会到省、县、区、乡、村各级农会，层层衔接，地方的意见和经验逐层传达到中央，成为制定政策与法令的根据；中央的政策和法令逐层传达到地方，成为工作的根据，一切都依照民主集中的大原则，丝毫没有壅蔽或脱节的现象。其次，就每一件工作来说，在施行之前，都经过干部的仔细考虑和讨论，群众中的长久成熟酝酿的方法次第的缜密安排，有计划，有层次，又能根据现实情况，临时随机应变，一切都求水到渠成，不拖延，也不急躁。施行之后，干部必马上集会检讨，看那里是成功，那里是失败，作为下一阶段工作的经验教训。例如东大村检讨农会主任，事先经过全面的分途访问，力求材料的正确，五六次的干部会议，讨论检讨的方法和程序，两三次的群众酝酿，扫除顾虑和准备说理，一切都成熟了，复由工作组干部和那位主任本人作一两次的长谈，尽量启发他，教育他，使他明白自己的错误，诚心接受检讨，然后才开群众大会作正式检讨。尽管布置这样周密，临时由于对群众的启发教育还不够，小偏差仍然不免。会后干部又集会仔细检讨这次检讨会的经验，在场的上级干部又给了一些批评和指示。从此可知，干部中并非

绝对没有较坏的分子，他们的工作也并非绝对没有偏差，但是由于有批评检讨的制度，坏分子可以教育改造，偏差可以随时纠正，不至影响全局。

在这里我们看见共产党对于政治上每一项措施，每一工作中的每一细节，都要求它对于群众有教育的效果。就拿上述东大村检讨农会主任为例来说，这次检讨是一系列的政治课。它对于全村农民是教育，农民因此明白了要斗争地主，必先整顿自己的队伍，明白了政权是自己建立的，不称职的干部可以由自己给以批评或用选举方式撤换，明白了本阶级的人不应推到本阶级以外，受敌人利用，应该加以团结改造。它不仅对于那位犯错误的农会主任是教育，使其他干部也因此明白了过去的某些错误。过去的保甲作风在现时已行不通，明白了群众的力量伟大，不依靠群众就要失败，明白了同阶级的友爱团结，只要他改过自新，他是农民，就还可以站在农民的队伍里。最后，它对于工作组干部自己也是教育，他们因此明白了检讨会中还出了一些小偏差，由于事先还没有能充分掌握实在情况，群众还没有完全发动，布置还没有十分周密，下次做这一类工作，就要更谨慎些。这只是一端，其实在土地改革工作中我们随时随地都见出教育的用意。我们学校中人一向只知道读书听讲是教育。从土地改革中我们见到一切实际工作都是教育，而且比学校教育来得更切实，更有效验。就这一点认识来说，土地改革也教育了我。

我们从土地改革工作中所见到的不仅上述几点，它们只是几点比较重要的。它们说明了什么呢？它们说明了从人民政府成立以来，中国已走上了新民主主义国家的康庄大道。如土地改革所例证的，人民政府的一切措施都依据一套有效皆准的原则和切合实际的政策，都通过一个首尾呼应，上下一气的系统组织，都按

照一套有条理有步骤的计划，都要求发生提高人民幸福的效果，同时，也都有一批训练有素，能掌握政策的干部来领导施行。中央如此，地方也如此；土地改革如此，其它工作也如此。这就是所谓有“治法”，有“治人”。这是一个健全国家的情况，仿佛象一个身强力壮的青年，有一股蓬蓬勃勃的生气周流贯注到全体中每一个肢节。

象这样健全的国家是会能战胜一切帝国主义的反动势力而稳步去完成她的伟大使命的。从参观土地改革以后，我们不但在理解上有这种认识，而且在情感上也有这种体会。我认为这是我这次参观土地改革的最大收获。

载1951年3月27日《人民日报》

在“五四”翻译座谈会上的发言

打击坏译品固然是一个办法，根本的办法还在预防。“五四”以来翻译界最大的缺点在没有组织，没有计划性，没有健全的审核制度和批评风气。翻译商业化了，在谋利润和版税的基础上，书店和翻译工作者散漫无系统地进行他们的工作。于是有三种坏现象发生：（一）无通盘计算，不是平均发展，偏重文法两方面书籍，科学及其它方面都忽略了偏重英文书籍，其它各国书籍或是忽略了，或是由英文转译。（二）没有选择，第一流书籍多被遗漏，第二、三流书籍译的比较多，甚至有重译几次的。（三）没有和各文化机关和读者群众取得密切联系，没有顾到实际需要。在这种混乱的状态之下，坏译品的产生是难免的。

要预防坏译品的产生，就要改造它所以产生的那些情境。因此，我想到编译局在这方面所应尽的任务。目前各科专门人才既缺少而又分散，编译局如果想象过去佛经译场那样做，不但不可能，而且也不必要。它的任务似应限于下列四种：（一）计划——集各科专家，对各科应译的书籍作一个统筹，分缓急先后，拟定一个目录。（二）组织和联络——组织全国各科翻译工作者，看某书宜于请某人译，分途接洽。（三）审核——译稿须请专家二人以上负责审核，编译局可以在全国各学校及其它文化机关中成立一个审核网，不一定全由局里人去做。私人或私家书店译书，也要

先在编译局登记，经核准后才可动手译，经审核后才可付印发行。（四）必须集体做的工作，以及成本大利润小而私人不能或不愿做的学术性工作，如字典编译，译词审定之类。此外，编译局应领导建立一个健全的批评风气，如现在《翻译通报》所做的还可以推广扩大。

如果编译局能这样做，翻译界一切就会逐渐走上轨道，好译品逐渐多，坏译品自然受淘汰，而且大家既然把翻译看成一件严肃的事，冒昧苟且的风气也就自然不能存在了。

载《翻译通讯》第二卷第五期，1951年5月。

最近学习中几点检讨

在最近两个月教师学习中，我重新检讨了我的思想，发现百孔千疮，病根都在封建意识和洋教育。伏根最深的是封建意识。从前常把自己划分到小资产阶级，这是不忠实的为自己开脱。在两代以上，我的家庭本属于地主阶级，到祖父手里才没落到小资产阶级。祖父和父亲都靠教书维持生活。但是到了父亲晚年，家里有些积蓄，又买了一些田，做了地主。在抗战期中，我的妻子又拿了一些积蓄，在她的四川娘家附近买了些田。所以我的地主身份是确定了的。虽然我的主要生活来源一向是薪资收入和稿费版税。我确是剥削过旁人的，而且是在剥削阶级环境中培养起来的，这就栽下了我的封建意识的根。

影响最大的是受剥削阶级的封建教育。我到十五岁才进学校，前此都跟父亲读旧书。父亲管教极严，我从小就养成一种怯懦拘谨的性格，没有一点冒险的精神，后来自私自利，妥协调摇，都与这封建的家教有关。我从旧书中受到影响最深的是道家清虚无为的那一套思想。这思想依我的不正确的了解，是认为人世一切是非善恶，在超一层的地位去看，都可等量齐观，值不得深加计较，为着不自寻烦恼，我们最好“任运随化”（听其自然），清虚无为，落得一个干净。这是剥削阶级的一个极自私自利和自高自大的思想。这种思想养成了我轻视群众，自处超然的态度，也养

成了我对人处世的妥协保守的态度。隔岸观火，事不关己，切莫过问，倘若祸事临到自己头上，也以闪避为妙。有位朋友批评我，说我应付人事就象打太极拳，这话真是一语破的。打太极拳的秘诀在以柔制刚，不攻只守，随方就圆，善于让避。这其实就是道家的处世术，也就是一般人所谓“世故”。要讲世故，就要处处朝抵抗力最小的方向走，不抵抗，只妥协，妥协才能“守”，才能避免于己不利的麻烦。明明这是自私自利，我们剥削阶级出身的知识分子却欢喜给它一个漂亮的化装，说这是“超脱”，是“清高”，来喂养自高自大的感觉。

这套封建意识是我的土生土长的根干，我后来又拿帝国主义的洋教育来“移花接木”。到了二十二岁之后，我就进了香港大学，受了殖民地的教育，随后又转到英国和法国，在几个大学里一直混了八九年。在这时期中，我所醉心是两种东西，一是唯心主义的美学，一是浪漫主义的文学。唯心派美学的要义在“无所为而为的观照”，在超脱政治、道德以及一切实际生活，只把人生世相和文艺作品当作一幅图画去欣赏。浪漫派文学的特点在发挥个人自由，信任情感想象去发泄，去造空中楼阁。这种美学和文学是沆瀣一气的，都是反映资本主义社会的病态。知识分子对着社会的恶浊束手无策，于是逃避现实，放弃积极斗争，姑图个人的精神享乐，甚至为虎作伥，维护反动政权的统治。当时我对此当然是盲目的，只觉它们尽善尽美。很显然的，唯心派美学和浪漫派文学都和中国道家思想有共同点，所以它们在我思想里自然一碰就接合起来了。这种“移花接木”的结果就把我养成一个不但自以为超政治而且自以为超社会的怪物，我臆造一个高高在上的阶层，站在那上面去玩味空中楼阁，连现实世界也当作空中楼阁看，对一切都冷眼旁观，觉得种种人件件事都一样顶有

趣。这可以叫做“看戏主义”，其实就是“滑稽玩世”。这次听周总理的报告，觉得最切中我的要害的是批判旁观态度的那一段话。

自己有病，所害还仅限于一身，传染到旁人，情形可就更严重。过去二三十年中我不断的用我的那套有毒思想来编书写文章，其中象《给青年的十二封信》和《文艺心理学》之类竟得到很广大的读者群，并且博得许多青年的赞赏。这是我初料所不及的。我当时还是一个年青人，本意无非借此赚点稿费，取得一点声名。象我这样一个无名小卒的处女作居然轰动了一时，可见当时中国思想界的贫乏与混乱。我的思想是一种逃避主义的思想，其根源在上文所说的封建思想与洋教育所形成的买办思想的结合，它一方面反映着对封建社会的留恋，一方面也反映着西方资本主义末期的厌畏现实。当时中国社会正处在极紊乱的状态，一般青年苦闷，觉得无路可走，我向他们指点出一条逃避的路，我的那些书之所以广受欢迎，也正因为投合一般人心理上懒怠的弱点。它们可能发生的影响当然是使读者们放弃积极斗争，而这在无形中也帮助维持了反动统治。去年蔡仪诸人在《文艺报》对我的美学思想进行了批判，当时我心里还有些不服。这一年来我对新的文艺理论稍加研究，才明白我的基本立场和观点都是错误的。我愿意趁此向我的读者和批评者谢罪。

从前我自负“清高”、“超脱”，现在我向自己提出这样一些问题：过去二十年我是否真正在“旁观”呢？是否真正“超脱”呢？我没有间断地在大学里教书，究竟是为谁服务呢？从前我未尝不自以为这是为教育，为学术，现在细加检讨，才明白我孳孳不倦的首先是为我自己个人的利益，为名利，为地位，实际上并非如自己所想的那样清高超脱。我在反动政府之下服务，实际上

还是推动那座反动机器的一颗螺丝钉。我一向存着“为学术而学术”的幻想，站在“学术自由”的地位，在言论上和行动上都一度反对过国民党。可是在抗战中武汉大学教务长任内，终于加入了国民党，又以高级职员的身份调到国民党“中央训练团”受过训，接着替《中央周刊》、《周论》、《独立时论社》之类反动刊物写了些反动的文章，任过伪中央委员的名义，在北京还赴过蒋介石的宴会。尽管这一切都可以找到一些为自己开脱的借口，我站上了反动派的立场，替反动派服务，却是无可讳言的事实。

有一件事须特别在此提出检讨的，就是我对学生的态度。对学生运动我一向是不同情的。记得抗战前有一次胡适在北京大学三院演讲，劝学生不要罢课，当场就有许多学生在下面嘘，我心里很不舒服，以为简直是胡闹。在武汉大学时期，我记不得与学生运动起过直接的冲突，不同情是依旧的。那时的不同情还主要的是从超政治的观点出发，以为学生只要专心读书。到了北京大学复原以后，学生运动愈剧烈，我对学生运动的态度也就愈趋反动。我在报纸上发表过诋毁学生运动的文章，在教授会里也反对过拥护罢课的提议。这时候学生只要专心读书那个老观念也还存在，但主要的是由于我已站上反动的立场，对学生运动的革命性质认识不清，怕学校因此受动摇。当时我和学校行政人员都站在一边，都深怕出乱子，得罪了反动政府，归根结蒂，还是在想维持那个反动政府。当时我还自以为是，现在我明白学生运动的革命意义了。想起那些反动的言论，真觉无地自容。这是我应该向人民谢罪的。

现在分析我的错误根源在从洋教育那里得来的那一套“为学术而学术”的虚伪的超政治的观念。事实上主张超政治便是维护——至少是容忍——反动的统治，如果加以鼓吹，也便是反革

命。从前我也存过“中间路线”之类的幻想，现在我看明白了：从五四运动之后，中国知识分子根本上只有两条路可走，不是革命，便是反革命。在革命和反革命的猛烈斗争中标榜“中间路线”，鼓吹“超政治”，迟早总要卷进反动政权的圈套里去，和它“同流合污”。这便是我的惨痛的经验，也是许多类似我的知识分子的惨痛的经验。

趁便我要检讨一下我的买办思想，我受过长期的英法帝国主义的教育，对于法国人和法国文化都很爱好，很看重英国文学，对英国人说不上亲爱，却有些佩服。至于美国人和美国文化我都一向不大瞧得起。不过这只是一些小差别。概括的说，我对欧洲文化，从希腊以至现在，都非常景仰。我倒不曾想过中国文化处处不如人，不过确曾想过西方文化在某些方面是比我们强。我的一个野心就是要把它搬运一些到中国来。在政治思想方面，我曾经醉心于英美式“民主自由”，也曾经想望过它可以应用到中国。我虽瞧不起美国人，可是美国人富强一个观念是有长久根源的。亲美病我没有，恐美病我却有过。志愿军初到朝鲜，当时我心惊胆怯，深怕这要惹起大祸事。经过一年多的抗美援朝的教育，我才逐渐有较清楚的认识。有几件事可以为例。从前我一再想找机会再去外国，现在我渴望久在英法美的几位好朋友能赶快回国。从前我应英国文化委员会邀约，作过演讲，当时自觉荣幸，现在深以为耻。从前听旁人忧虑到美国的武力，多少表示同感，现在听到同样论调，心里就嫌他落后，要和他争到面红耳赤。不过长久根源不易一旦就拔除干净。因此我就更深地体会到学习的重要。它不断地提高警惕，不断地把下意识(一个藏垢纳污的深坑)中的有毒思想发掘出来，因而加以洗清。

最后我得检查一下现在的立场。我向自己提出这样一个问

题：我是否已经丢开反动立场而站上人民立场呢？由浮面意识所给的答案是肯定的。我当教授，在认真地教书；我当工会学习小组长，在认真地学习，认真地办事。我认为这便是为人民利益而服务。不过向深一层思索一下，我还是有些惶惑。我这怯懦拘谨的人对自己应做的一份事向来就不敢马虎，从前如此，现在也还不过是如此。问题在我的做事不马虎是否还是为着自己的衣食地位和名誉？是否站在人民立场来说，我的不马虎的程度就算够了？我得坦白地承认，我现在还经不起这两个问题的考验。比如说，教书我还是不免只在课堂上认真，课外帮助同学的工作还不够；做小组长我还不免持“不求有功，但求无过”的态度，缩手缩脚，只是为着怕犯错误。这就说明了我为自己打算的多，为人民打算的少。这也说明了我的政治水平还很低，还存在着纯学术观点，事务主义以及雇佣观点之类严重的毛病。学习的结果到现在为止，只做到使我在理智上明白什么叫做人民立场，而且明白我还没有真正站上了人民立场。我相信意识也可以影响存在，我的这一点认识虽是一个初步的收获，却也是一个重要的收获，因为它可以做我向前努力的基础。

载1951年11月26日《人民日报》

澄清对于胡适的看法

谈到胡适，在这次学习中，还有人把他和五四运动联在一起想，因此也就把他和李大钊等几位先进共产主义者联在一起想，以为他们当时都在北京大学同事，共同主持《新青年》、《每周评论》之类进步刊物，所以他们在新文化运动中都是站在一条线上的。要认清胡适的面貌，首先要澄清的就是这种错误的思想。在五四时代，胡适就已经和李大钊等同床异梦。大家都还记得胡适在当时提出了“多研究些问题，少谈些主义”的口号。他为什么要提出这样口号呢？那就是要反对李大钊等所提倡的共产主义。他自己说的很明白：

“我们不去研究人力车夫的生计，却去高谈什么社会主义……还要得意洋洋的夸口道：‘我们所谈的是根本解决。’老实说罢，这是自欺欺人的梦话。”

“一班新分子天天高谈基尔特社会主义与马克思社会主义，高谈阶级战争与赢余价值，内政腐败到了极处，他们好象都不会看见。”

——《胡适文存》二集卷三

从此可知，当时胡适就有很明显的反共态度。他提出“一点一滴

的改革”来抵制社会主义的“根本解决”。他的“好人政府”一套主张也是从反共的立场提出来的。

所谓“一点一滴的改革”，就是不动封建制度的基础。在表面上胡适和先进共产主义者当时都反对北洋军阀，其实出发点大不相同。先进共产主义者是从共产主义的观点，把北洋军阀看作封建制度的体现，以为求根本解决，应先摧毁这个封建制度。胡适是从英美式“民主自由”的观点，去批评军阀统治下一些腐败现象，以为单从这些现象(即所谓“问题”)上作“一点一滴的改革”就够了。他的改革是接受了封建制度的大局面而后在它下面所进行的“与虎谋皮”的勾当。他始终是维护封建制度的。他见溥仪称“皇上”，参加北洋军阀的善后会议，帮蒋介石求美援和进行“大选”，都可以证明他的一贯的态度。

反封建和反帝是分不开的，拥护封建主义和拥护帝国主义也是分不开的。先进共产主义者在五四时代就已提出反帝的口号，胡适却彰明较著的拥护帝国主义。他读到中国共产党宣言，看到其中强调反帝，就写了一篇《国际的中国》来反对。这篇文章里有几段他自己大加密圈的“警句”：

“外国投资者希望中国和平与统一，实在不下于中国人民希望和平与统一。”

“老实说，现在中国已没有很大的侵略的危险了。”

“全国陷入无政府的时候，或者政权在武人奸人的手里的时候，人民只觉得租界与东交民巷是福地，外币是金不换的货币，总税务司是神人，海关邮政权在外人手里是中国的幸事。”

因为他认为帝国主义对中国如此之好，他就对先进共产主义者进

了这样几句“劝告”，

“所以我们很恳挚的奉劝我们的朋友们，努力向民主主义(他所了解的是美国式的……作者)一个简单目标上做去，不必在这时候牵涉到什么国际帝国主义的问题。”

他不赞成反帝，所以痛恨反帝的罢工罢课和游行。1923年3月上海、北京的抗日游行大会引起了他的叹气：

“我们对于这种热情的表示，不但不发生乐观，只能发生感喟。”

——《内政与外交》(胡适文存二集卷三)

在《爱国运动与求学》(《胡适文存》三集卷九)里他又说过这样的话：

“民众运动的牺牲的大部分是白白地糟踏了的。……帝国主义不是赤手空拳打得倒的。”

从以上所引他的言论来看，胡适在五四时代便已站在反动的立场。反共，维持封建，拥护帝国主义，反对爱国运动，这是他的始终一贯的基本态度。明白了他的这种反动的态度，我们才可以对他在五四运动中所起的作用作一个正确的估价。学术思想和政治思想是分不开的。一个人不可能有真正反动的政治思想，而同时却有真正进步的学术思想。胡适的账上只有提倡白话文运动一笔账可列在收入项。孤立的看，白话文运动在当时不能说没有它的进步性。但是把它摆在胡适的整个思想体系里来看，

它还只是在接受封建制度大局面之下的“一点一滴的改革”。胡适的白话文运动是在“改良文学”的大前提之下提出来的。他以为有了白话，就会有新文学。他忘记了文学是要表现生活的，生活是封建的，买办的，文学也就还是封建的买办的。改革语文和改革文学都不能是孤立事件，都必须联系到社会革命那个大前提上去。胡适孤立了语文，孤立了文学，结果是大家都见到的。在咒骂了几年“死文字”和“死文学”之后，胡适还是回到这“死文字”和“死文学”的故纸堆里去，校他的《水经注》。这说明了什么呢？这说明了胡适的白话文运动，作为一个文学运动来看，只是一种脱壳不换骨的企图，而他的骨子还是些旧社会的反动意识。假如中国没有经过剧烈的革命，假如没有一些先进作家创造了一些文学作品，假如工农大众没有给文学供给一种新的力量，单是遵照胡适所标的白话文运动那条路走下去，他所起的作用就不仅是微末的，而且是有毒的。

以上的话都不过说明胡适走上反动的路一个事实现象。我们对这事实现象如何作原则性的解释呢？这问题不仅限于胡适，胡适只是中国反动派知识分子中一个典型。从五四以后，中国知识分子就分为反动的与革命的两大阵营。何以这批反动派就走上反动的路？何以他们竟感染不到一点弥漫全世界的进步思想？比如说胡适，以他这样一个号称“聪明”的人，对于十月革命这样历史大事件何以竟象充耳不闻？他和李大钊等先进共产主义者过从很密，何以竟没有从他们那里感染到一点社会主义的思想？这不能不算是怪事，但是真正认识胡适的人会觉得这毫不足怪。胡适的性格是很顽固的。他非常主观，凡是和他的先入为主的成见不相合的事理，他都一味蔑视，盲目地武断地否认它的存在。举两个小例子。陈援庵给他的信他在报纸上看到之后，硬不相信那是

陈援庵写的，理由是陈援庵一向不写白话文。他的儿子胡思杜写了一篇检讨他的文章，他在美国看到了，也硬说这不能是出于他儿子的本意，说在共产党之下没有“缄默的自由”。对于这两件事，听说他都用了他的考据方法写了文章在美国发表过。这便是他的一贯的“科学态度”。所以他对十月革命和社会主义思想的盲目，是丝毫不足为奇的。

长了眼睛而不见事的人都只能有一个解释，就是有先入为主的东西蒙蔽了他。使胡适育目的就是封建思想和买办思想。

胡适出于绩溪“世家”，父亲在台湾做过官，家里在上海还有生意。论出身，他属于资产阶级和封建统治阶级。他一向以他的家世自豪，这就证明了他的封建骨骼。他的宗派观念很强，逢人就叙家谱，无论你姓汪姓程，他都可以证明你源出安徽，所以他可以和汪精卫攀同乡。清朝徽州盛行“考据之学”，胡家先世也出过一位《禹贡》的考据家，胡适一生爱搞考据，后来特别嗜《水经注》，这种兴趣方向全是封建传统决定的。自从他“走红”之后，他成为了一个学阀，把持北京大学，把持中央研究院，把持“中美文化基金”，甚至把持到几家大书店，对捧他的一些爪牙施行恩惠主义，至于机构里面的行政和事务腐败紊乱到了不堪的程度，他却丝毫不介意。这就证明了他的十足的封建官僚作风。他的阶级决定了他的一切。要革命就要革他的命，他已经高高的坐在太师椅上，睥睨一世，他为什么还要革命呢？他抗拒新的进步思想，愈来愈反动，这是第一个原因。

胡适在美国受过多年的资本主义教育。在他看来，美国文化便是世界最好的文化，眼睛里没有苏联，也没有整个的欧洲大陆。他有一次公开演说，夸口他生平有三大幸事，其中之一便是不曾到欧洲留学，意思是说只有美国教育就够了。他所了解的自

由民主，只有美国式的财阀统治，人民横遭压迫的“自由民主”。看他的政论文章，动不动就援引美国的“先例”，美国的“榜样”，投票方式是美国的“好”，处理罪犯的方式也是美国的“好”。美国教育使他飞黄腾达，“吃了奶便叫娘”，他大捧美国，美国也就大捧他，唆使他利用“中美文化资金”，替美帝国主义作文化宣传。他请反动的哲学家杜威，反动的教育家孟录之类人物到中国来“讲学”，随便把阿猫阿狗的主张硬搬到中国来。中国教育有几十年都是抄袭美国的，学制是美国的，甚至教科书用的也还是美国的。美国的文化侵略大使便是胡适。许多青年受了毒害，整个国家在反动的浪潮中翻来覆去，这笔账简直是无法清算的。胡适的买办思想浓厚到什么一个程度，可举一小事为例。美国人爱搜集邮票，以稀奇的样式满足自尊感，胡适就走冷门，搜集火柴盒！这样一个买办思想浓厚的亲美的人，如何不反苏反共？他成了“美国通”，所以蒋介石要求美援，就非他不办。他于是由文化买办一跃而为军火美元的买办。中国解放了，他当然要逃到美国做“白华”。

胡适的面貌大家早已认清了。现在拿他来批判，只有一个意义，就是拿他做一面镜子，照一照我们曾经站在反动立场的知识分子们自己。我和胡适同过七年事，也够得上称他做“我的朋友”，于今这“友”字竟另有一个严重的涵义，这是令我十分自惭的。拿他这面镜子照一照我自己我竟是一个胡适的“具体而微”。我有封建意识的包袱，也有买办思想的包袱。他所走过的路，我也都走过，走的远近或略有不同。我也宣传过帝国主义的文化，也主张过缓步改良，也曾由主张学术自由不问政治的冬烘教授转变成国民党的帮凶，站在反动的维护封建权威的立场仇视过学生爱国运动。这一切，我当另写一文检讨，这里姑不说重复

话，有一点我和胡适较不同，他逃到美国，我还留在北京，向新社会学习。我现在看清楚了，从五四以后，中国知识分子只有两条路可走，不走革命的路，就必走反革命的路。尽管你自觉清高，谈学术不谈政治，甚至在某些问题上反对国民党，你没有走入革命的阵营，便会卷入国民党那个反动阵营，你和你的同路人尽管反动的罪行有大小之别，而所站的立场还只是同一个反动的立场。胡适的反动立场站得非常稳，就不可能明白这一点。

有人或许还存幻想，以为胡适或许还可改造。这是不明白胡适的本质。他曾盲目到底，反动到底的。他常自比“过河小卒，”谁曾见过过河小卒能走一步回头路？

载《新观察》三卷九期，1951年12月1日。

致吴耕莘

耕莘兄：

前阮生来北大，携尊函过访，备闻尊况清吉为慰！北京各大学院系调整后，新北大用旧燕大校址加以扩充，规模颇宏大。弟于去秋^①随校迁到西郊，住北大校南门内八号东。现在任教，大非昔比。弟任四年级翻译两班，每周考卷近六十本，每周政治学习和开会也要占用不少时间，此外每天还要花点工夫学俄文，所以没有工夫多和朋友们通讯。身体尚无恙，惟精力已大不如前。内子在教部工作。生活尚可维持。俄文已可勉强翻字典看书，此外研究都已停顿。此致
敬礼！

弟 朱光潜谨复

4月20日

光焯、穆衡诸旧友请代问好！

① 1952年9月北京大学迁北京西郊旧燕京大学校址，“去秋”即指此时。

——编者注

我也在总路线的总计划里面

——学习总路线的几点体会

一 对新民主主义的认识清楚了一些

以前对新民主主义时期与过渡到社会主义的时期总是不能联在一起来想，毛主席在《新民主主义论》里说“中国革命不能不做两步走，第一步是新民主主义，第二步才是社会主义。而且第一步的时间是相当长”。我没有体会了这几句话的意思，就从此得出结论：（1）我们现在所处的还只是新民主主义阶段，还没有走上第二步，所以与社会主义还不相干。（2）第一步时间既然相当长，那么社会主义的到来还很遥远，大概不是我这一辈子所能看到的事。我这样曲解毛主席所说的话，就觉得他的话很合我的口胃，原因是我怕变得太快，打破我们生活现状，使我跟不上去。据我的幻想，新民主主义时期是一个休养生息的时期，而不是一个大变动的时期。既没有大变动，我自己也就不需要有什么大变动，还可以苟且偷安一下。

学习了总路线以后，听说中华人民共和国一建立，过渡到社会主义的时期就已开始，并且听说总路线的提出，并非突然，毛主席在《新民主主义论》中和《论人民民主专政》里都已提到

过，而且《共同纲领》里规定得也很明白。我把这些文件再翻出来看看。果然是新民主主义阶段过渡到社会主义的总路线，都已经有了很鲜明的轮廓，过去我对这些文件都看过多遍，现在证明我都没有懂，这就是说，从前连新民主主义是怎么一回事，我还没有抓住要点，没有理会到它就是要过渡到社会主义的时期，从此我领会到学习真不是一件易事，尽管对一个文件读过多遍，自己以为懂，而实际上还是未懂。我再进一步推求不懂的原因，发现还是旧思想包袱在作怪，一则我的思想方法还是形而上的，不能从发展看问题，没有看到下一阶段的萌芽必须在这一阶段中发展。其次我还是怕社会主义就要到来，以为这样变动太快太大，对象我这样的旧知识分子怕不合式，怕有制度的转变对我的要求恐怕超过我的能力。这里面还是个人主义在作祟，并且还有剥削阶级舍不得放弃生产资料私有制的那个病根在鼓动着。从此我明白了过渡到社会主义还要经过艰苦斗争的意义，不但各阶级还要进行艰苦的阶级斗争，就在我个人身上也还要进行艰苦的阶级斗争，不但私营工商业和小私有者作为阶级来说，需要经过社会主义改造，就是我们每个人也都要经过改造提高觉悟。就我个人来说，我要想走进社会主义，首先要克服的是旧知识分子的个人主义，自由散漫和剥削阶级眷恋生产资料私有制的思想，要克服这两种思想上的病根，还必须更加努力学习马克思列宁主义和站上无产阶级的立场。

二 对社会主义的认识也清楚了些

以往我虽然听说社会主义之后还有共产主义，认识上还是极模糊。第一，我不知道共产主义和社会主义究竟有那些分别，第

二，我以为这两种社会也是截然不相干的两个阶段。学习了总路线以后，我明白了要到了社会主义私有制就消灭了，阶级就消灭了，生产集体化，计划化了。而这些特点，在共产主义社会也还是存在。所以在过渡到社会主义的阶段，同时也就是替过渡到共产主义作了准备。

其次，对于怎样过渡到社会主义，我过去总是孤立地看问题。认识经过了三次的变化。最初，我以为中国要过渡到社会主义，只是一个工业化的问题，工业化以后，农业自然随之集体化，私营工商业也自然逐渐被国营工商业挤出去，或是压倒。在学习总路线的头一阶段，我才明白农业不同时走到集体化，工业建设就要受到阻碍，私营工商业和小私有者的经济如果不同时加以社会主义的改造，资本主义仍有滋生的根基，社会主义的建设也就要受到阻碍，从此我逐渐明白了社会主义建设的整体性，有机性和计划性。它虽然要有重点，但是有许多东西与这重点(工业化)都息息相关，抹煞了这些与重点息息相关的东西，重点也就难以发展。但是我还是以为社会主义的改造主要地是经济方面的事，主要地只与工人、农民和商人有关，象我这样一个教书的人在经济上没有什么地位，那就与我没有关系，顶多不过是要明白政府的政策而已。所以看文件，都只是以求知识的态度去看，不结合自己的思想和工作，领导号召要结合，也结合不上来。到了文件看完了以后，对于总路线的认识比较清楚一点了，尤其是听了黄松龄副部长的报告以后，我才开始明白总路线与每个人都有关系，不只是工农商的问题。我们处在培养干部的地位，以自己的原有的思想业务水平，就培养不出很好的建设干部，也就阻碍了社会主义的建设。我们自己的旧思想包袱都很重，不痛加改造，不但不能培养好的建设干部，而且纵然到了社

会主义，也还是一块绊脚石。从此我明白社会主义是一个人人都要参加的大进军，在这个大进军之中，要做到“人尽其能，物尽其力”，同心协力，步调一致，才可以达到胜利，在这大进军之中，我自己还是一个小兵，有自己的一份事要做。

三 我自己在总路线中的作用

对于我自己在社会中的作用，我过去有两种矛盾的思想：

一、我自己在社会中起不了很大的作用。现在国家建设的重点是工业，我不是一个搞工业的，学的是语文，而且是英文。并且我是一个旧知识分子，而且过去还是反动的旧知识分子，虽然经过一些改造，还是半生不熟，领导上未必看重我，而且也无须看重我。我还是有些“自外”，没有树立起“当家做主”的勇气，因此我就常把自己比做“老牛拉破车”，拉来拉去，拉不出什么名色来。

其次，我对教书有些厌倦。总以为自己如果做点翻译或研究的工作，比教书所起的作用会要大些，我认为依我自己的能力做翻译或研究总比教书要强一点，出一本书可以有几万乃至几百万的读者，教英文年年看到学生到毕业时成绩还是很差，实在有些灰心。

学习了总路线以后，我对这两种思想都做了初步的批判。第一，国家在今天需要“人尽其力”，不能要有一个不起作用，也就不能要我不起作用。而且国家把我摆在高等学府里担任培养干部的工作，这是一个极光荣的任务；肯把这任务交给我，是对我有极大的信任，是把我当做一个人。我自己也就要把自己当做一个人。我相信我自己已开始建立主人翁的态度。其次，我检

查了我肯作翻译、研究而不愿教书的思想，看出它的病根在个人主义自由主义与剥削思想，以为作翻译工作或研究工作，可以轻松一点，不要每周都忙着改卷子，备教案。对自己的兴趣也适合一点，因为可以搞一点性之所近的比较高深一点的东西。但是最主要地还是名利思想，出一本书赚的钱要多些，得到的名声要广大些。这中间对于过去所学的资产阶级的那一套还是有些留恋。现在我明白了正是这些思想是我的改造的大障碍，也就是执行总路线一大障碍。以前我尽管天天在推重教育，实际上没有真正认识到教育的重要，因为只从自己名利的角度去看它。现在在新社会里，教育才抬到了它应有的地位，我在这条战线如果能尽一份责任，那对于社会主义的推进，还是尽了一分力。做翻译或研究工作，若是我一个人做，究竟极有限，培养出几十个几百个翻译干部出来，就可以做比我能做的大了几十倍几百倍的工作，那就是对推进社会主义所起的作用更大。我自己分配在大学里教书，那就是我也列在总路线的总计划里面，为了总路线的胜利，我必须忠心地遵守这个总计划，尽我的一分力量，起我的一分作用。

载1954年1月15日《光明日报》

致老舍^①

老舍兄：

承你应允替我校改萧剧译文，我十分感激。你是很忙的人，我原先所以要请求你校改，因为我一向钦佩你的中文口语的简炼。还希望你丝毫不要客气，尽量替我修改。

你的译文我读过两遍，有些地方你译的很灵活，我在这里面学习得了不少的东西。但是总的说来，对于读过你的作品的人，这部译文倒不大象出于你的手笔。人家一看到，就感觉到这是翻译，而且有些地方直译的痕迹相当突出。我因此不免要窥探你的翻译的原则。我所猜想到的不外两种：一种是小心地追随原文亦步亦趋，寸步不离；一种是大胆地尝试新文体，要吸收西文的词汇和语法，来丰富中文。无论是哪一种，我都以为是不很明智的。理由很简单：第一，你没有尽量利用你所特别擅长的中文口语，本来是个打枪的能手，现在却要耍大刀，这就不一定能操必胜之权；其次，你在读者群众中威信和影响都很大，从你手里出来的文字，无论是自己作的还是译的，都是许多青年学习的对

① 1956年12月人民文学出版社出版《萧伯纳戏剧集》，其中《苹果车》是老舍译的。老舍通过出版社请朱光潜校读译稿，朱光潜校读后提了些意见，并写了此信（1955年10月10日）。本文的题目为全集编者所加。——编者注

象；我们现正在争取汉语的规范化，说到究竟，真正促成语文规范化的还是在群众中有威信的作家，你也不能不注意到这一点。

文学出版社只叫我注意对原文的忠实，没叫我对中文提意见。我仔细校对以后，觉得少数地方对原文意义小有出入，还是些次要的问题，主要的问题还是在中文方面。自恃和你多年相识，才敢冒昧提出上面一点很直率的意见，我想你会了解而且原谅这一点忠直的意思。

用铅笔写在原稿上的建议仅供你自己最后校改时的参考，有些地方我或不免主观，只能批判地接受。另附一表，就你直译痕迹很突出的分类举例！如果你在原则上同意我的看法，你在作最后校改时恐怕就要在这些地方多注意。专此

敬颂

著祺

弟 朱光潜谨启

10月10日

载1990年《新文学史料》第一期

百家争鸣，定于一是

民间有个故事，说有两个识字不多的人走到孔庙，望见门楼匾额上两个大字，甲说是“文朝”，乙说是“又廟”，两人自己都很有把握，相持不下。这个简单的故事应用到“百家争鸣”的问题上来，是颇有启发性的。

这两人所见到的都有一部分是正确的，一部分是错误的。纠正错误的部分，就可以得到正确的结论。我们很容易嗤笑这两位识字不多的人，其实人的知识都是有限的，因为每个人看事物，都有一定的出发角度和接触面的限度，还加上眼力的差别。我们每个人都有些象这两位识字不多的人，连“高级知识分子”也不是例外。百家争鸣的好处就在此，它集合许多眼力不同的人，从不同的出发角度和接触面所看到的事实，互相纠正错误的，肯定正确的，于是“文朝”与“又廟”就可以产生“文庙”了。百家争鸣就是“集思广益”，就是相信真理是要从掌握全面事实而加以周密分析才可以得到，所以体现着真正科学的精神，同时，这也就是信任群众的智慧，所以体现着真正民主的精神。

百家争鸣，终须定于一是。如果甲坚持“文朝”到底，乙坚持“又廟”到底，争的结果就只能是鸣者如怒蛙，气越鼓越大，听者也嫌耳根不得清静。既争就总有个问题，争的目的总是要解决这个问题。我们决不是为争鸣而争鸣，我们是要就所争的问题

在科学上更进一步。这里所谓“前进一步”如果是问题的解决，那自然最好；如果还不是问题的解决，就把争论各方的论证和漏洞总结起来，知道了问题的症结所在，解决的困难所在，这也就是为下一步研究作了准备，对于科学的发展仍是有益的。

定于一是，就是百家争鸣的最终目的。怎样争鸣，才可以走最迅速而又最稳健的道路达到这个目的呢？这是目前我们所要郑重考虑的问题。党在我们大力向科学进军的时候，提出了“百家争鸣”的方针，为的是要纠正过去一些主观教条主义和庸俗社会学的偏差，建立学术自由争论的健康风气，使科学可以蓬勃地发展起来。这是社会主义文化建设的光明大道，也是马克思列宁主义的正确运用。有些人看到了要破除“清规戒律”，不免误认为这是放宽马克思列宁主义的尺度，甚至于私自庆幸，以为这符合自己的马克思列宁主义不适用于文艺和自然科学的看法。有些人仿佛以为我们过去犯了一些主观教条主义和庸俗社会学的偏差，原因就在于要到处推行马克思主义。其实主观教条主义和庸俗社会学恰恰都是反马克思主义的。过去固然不免有人有时打着马克思主义的招牌，做着反马克思主义的勾当，但是这宗罪过决不能记在马克思主义的账上。相反地，百家争鸣，要想达到定于一是的目的，我们就非学会正确地运用马克思主义不可。

百家争鸣可以说就是批评与自我批评这个马克思主义武器的正确的运用。学术界最不健康的风气就是无公是公非，人们才各是其是，各非其非，以至于是非混淆，莫衷一是。正确的批评与自我批评的功用就在建立公是公非。过去我们对于批评与自我批评，运用得不够熟练，所以有时就不够正确。最坏的现象是对人不对事，要压服人而不是要解决问题。压服的办法是乱扣帽子。

片面看问题的现象尤其普遍。一个哲学家总得是唯心的或是唯物的，孔子究竟属于哪一类？有人肯定他是唯心的，也有人肯定他是唯物的。是否唯心的人可能有些唯物的因素呢？简单地肯定“唯心”或“唯物”是个比较适合懒汉口胃的省事的办法，所以也是比较流行的办法。权威思想有时也在作祟，贾宝玉和李后主经过一些权威人士估价过了，那就是“定评”，不容再有异议。这些思想上的毛病是我们多数人在不同的程度上都时常犯的，它们都是主观教条主义的不同形式的表现，是批评与自我批评的障碍，也是百家争鸣达到定于一是的障碍。假如反主观教条主义也算是“清规戒律”的话，那么，百家争鸣也就还应该有其清规戒律。

从百家争鸣到定于一是，要经过反复讨论，全面分析与综合的艰苦过程，过于求速成或是作简单化的结论是无补于科学发展的，所以争鸣就要争得彻底。过去我们在学校开政治学习或业务方面的讨论会，思考提纲往往列出三四道大题，每个大题又分为若干小题，把这许多题目交一二十人在两三小时内讨论完，结果每个题目都浮面一铲地触到，但是没有一个题目能谈得很深入。这种形式主义的讨论是不能解决问题的。我们在这方面还要经过一番学习。入手的办法是在若干重要学科里挑选一些关键性的而且比较能引起多数人兴趣的问题，展开广泛的讨论。例如中国封建社会是什么时候开始的？中国语法有无词类？中国哲学史某个哲学家是唯心的还是唯物的？文艺的形象思维和抽象思维有什么关系和分别？这一类问题都是多数人所关心的。先由某一说的提议人把他的论点和论证用简要通俗的文字写出来，让他的论敌也照办，然后发动群众从不同的角度进行深入的讨论，到了一个适当的阶段再作一个全面性的总结。这样的争鸣对于科学工

作者是一个很好的训练，对于广大的读者群众也是一种很好的科学教育。

载1956年7月11日《人民日报》

别长安

西征趁日夕，回首咸阳道。
斜阳照渭水，疏林隐城堡。
昔我来长安，尘埃漫浩浩。
今我来长安，高楼耸天表。
坊曲誇盛唐，视此犹渺小。
寄语长安人，长安真美好。

1956年9月作

载《文丛》第四期(旅港嘉图商会1982年3月版)

甘肃记游杂诗

玉门油田歌

面嘉峪，背祁连，茫茫沙碛，一望无边，山无飞鸟，野无人烟，玉门自古称绝域，春风不度，过者涕涟涟。于今科学擅威权，人力伟大胜自然，山可移，谷可填，穿崖通铁路，筑坝屯巨川，君不见双手劳动创世界，且看玉门沙漠起油田。

起油田，事非虚，谁其创者孙健初。石油国所需，人有我独无。孙公立志事勘探，弃驼跋涉万里途。横跨祁连穿戈壁，来此老君堂下奠氈庐。寝无床兮食无蔬，日日勘探荒山隅。凿深井，起轴轳，万年宝藏一朝发，石油进出如决渠，须臾成河复成湖。当时群魔窃国柄，搜刮脂膏为私图，规模狭小技术陋，遂令宝物沦邱墟。

自从解放百废兴，党政协力更经营，苏联经验勤讨探，钻机炼厂焕然新。工人当家作主人，劳动竞赛忘苦辛，朝朝涌出先进者，英雄榜上记芳名。勘探队，女郎尽妙龄，攀山越水不辞险，忍饥耐寒轻死生，夜宿荒山深涧里，四面狼号虎啸声。为何不顾身？指标计划要完成。钻井队，顽强尽老兵。井架高耸入青云，

侧身架顶如悬旌，寒冬深夜风兼雪，转轮换管不稍停。为何不顾身？生产质量要提升。旁队当仁各不让，英雄事迹难缕陈。万众同心复协力，玉门遂成祖国第一石油城。

石油城，事非微，工业建设此其基。动力赖燃料，机床赖滑脂。飞机无油不能飞，火车无油不能驰。农庄有石油，开动拖拉机。国防有石油，御武逞雄威。复有副产药品沥青与白蜡，利农利工利商复利医。石油如血脉，血脉不流四肢疲。玉门虽僻远，贡献耐寻思。况复新矿源源出，柴达木之后，又传克拉玛依。陆续待开采，都须于此练干部，觅风规。

美哉石油城，今与昔比太不伦：昔日戈壁滩，今日城市且繁荣。柏油马路净无尘，夹道高杨如翠屏，车如流水队如鳞，都为任务奔前程。市罗蜀锦与吴线，哈密香瓜新会橙，各得所需无不快，亦有旨酒宴嘉宾。市内公园宽且平，百花如锦草如茵，霏霏和风扇旭日，翩翩士女笑相迎。歌剧院，跳舞厅，人山人海欢气腾，业余载歌还载舞，兴到弹棋复鸣箏。散步上东冈，夜景最怡情，冈上万里星，冈下万家灯，星光灯光相辉映，楼台隐约似仙瀛。君不见社会主义前途光景好，且来玉门参观祖国第一石油城！

载1956年9月29日《光明日报》

兰 州 歌

有酒欢今夕，请为兰州歌。兰州百里市，物阜民安和。西枕

祁连东带河，四郭群山拥翠螺；五泉涌出皋兰坡，泉水淙淙如鸣珂；复有雁滩浮水涡，盛产瓜果与嘉禾，市廛棋布，珍宝星罗；车不停轭，水不停波；商贾来往如穿梭，牛羊杂遝问明驼；回民藏民时经过，彩衣斑斑高冠峨；秦腔越调不同科，颇；共庆升平乐事多，翩翩士女舞婆娑。我来西北为观摩，西北一视同仁无偏富庶真不讹，工业建设理则那，及时努力莫蹉跎。

兰州看陈素贞演邵巧云，
陈故多身世之感

元人昔谱琵琶记，豫曲今传邵巧云，等是多情成薄幸，聊凭旧剧泻酸辛。

乌 鞘 岭

乌鞘八月似芳春，鸭绿鹅黄满地茵，小麦才青瓜未熟，江南无此艳阳晨。

经戈壁赴敦煌

驱车走戈壁，遥见水一湾，行至水现处，依旧是黄沙。驱车

走戈壁，遥见树成林，行至林现处，乱石倚沙岑。

载1956年10月6日《光明日报》

新诗从旧诗能学习得些什么

我从小就爱读旧诗，近年来为着要了解我们文学界的动态，也偶尔读些新诗。就效果来说，新诗和旧诗的差别是很大的。有些旧诗，我读而又读，读了几十年了，不但没有觉得厌倦，而且随着生活体验的增长，愈读愈觉得它新鲜，不断地发现新的意味。新诗对于我却没有这么大的吸引力，很少有新诗能使我读后还想再读，读的时候倒也觉得诗人确是有话要说，而且他所要说的话有时也确是很值得说的，不过总觉得他还没有说得很好，往往使人有一览无余之感，象旧诗那种“言有尽而意无穷”的胜境在新诗里是比较少见的。许多旧诗是我年轻时读的，至今还背诵得出来，可是要叫我背诵新诗，就连一首也难背出。这种情形当然也不能完全归咎于新诗，我的偏于保守的思想习惯当然在这里也起了作用，不过这恐怕也只是原因的一方面，另一方面的原因恐怕还在新诗确有些欠缺。

比起旧诗，新诗的欠缺究竟在哪些方面呢？谈到发扬传统，这恐怕是急待研究的问题。每个时代的好的文艺都是反映每个时代的现实生活。中国过去各时代的现实生活比我们这个时代的来得丰富些吗？过去可说的话要比现在可说的话多些吗？稍有常识的人对这问题不会作肯定的答复。我们只觉得现代生活是空前丰富的，我们的新诗跟我们这个伟大的时代很不适应，没有能很好

地把这个伟大时代的现实生活表现出来。现实生活总是客观地存在着，文艺的功夫在把它反映出来。有人会把它反映得好，有人不会，其中的关键在于对现实生活的体验，而体验是要凭诗人的整个的人生观与世界观，整系统的思想情感，整个的人格。在这种客观世界与主观世界的统一中，诗才见出它的深度与广度，也才见出它的真实性。流传下来的成功的中国旧诗总是经得起拿这个深广与真实的标准来衡量的，诗人所写的总是他体验得很深刻的东西，渗透了他的思想感情，形成他的生活中紧要的不可分割的一部分。中国旧诗人的看法是：诗人的修养首先是人的修养，人的修养没有到家，修词便不能“立其诚”，这就是说，不可能真实地反映现实。这一点道理是各国诗的通则，不仅中国诗如此。我们新诗人要学习这方面的道理，当然也不必一定要专从中国传统去学习，但是本国的传统是“近水楼台”，在人民中扎下了深固的根，学起来比较容易，学到的东西也比较易为人民所接受。这是新诗可以从旧诗学习的一方面。

诗歌反映现实是以语言为媒介的。语言与思想情感是紧密地接合在一起的。我们可以说，诗歌的问题主要地是运用语言的问题，而运用语言并不完全是形式技巧的问题，它基本上是思想情感具体化或形象化的问题。姑举李白的一首短诗为例来说明：

长安一片月，万户捣衣声，秋风吹不尽，总是玉关情。
何日平胡虏，良人罢远征。

这首诗里有景有情，而情景是交融的。这样的情景的统一体就凝定于这六句五言的语言，它又和这六句语言形成统一体。不可能换一套语言而还可以恰恰表达出这里所表达的情景，更不可能换

一套情景而还用这套语言。所以语言的锤炼必定同时是思想情感的锤炼，锤炼语言的形式技巧也必定同时是锤炼思想情感的形式技巧。有了这个了解，我们就可以说，中国旧诗在运用语言的形式技巧方面达到了极高度的艺术性。我也读过一些外国诗，各国诗当然各有特长，但是在形象的清新明晰，情致的深微隽永，语言的简炼妥贴，声调的平易响亮各方面，是许多外国诗所不能比美的。这些特长都不是陶潜、杜甫或其他某一个诗人凭空得来的，它是在历史过程中许多诗人辛苦摸索所积累起来的结果。以往做诗的人都从这样积累起来的宝库下过一番刻苦钻研的工夫，作为他在诗艺上精益求精的一种先决条件。所谓“熟知二谢为能事，颇学阴何苦费心”，指的就是钻研传统。从这种揣摩中诗人才领会到一字一句的妥与不妥对全诗的成功与否关系甚大，所以自己做诗时必定是刻苦思索，一字不苟，所谓“吟成一个字，捻断数根须”，正显出诗人对自己的工作所抱的严肃态度。过去诗人的成功大半是如此得来的。我们的新诗人是不是这样学作诗呢？是不是这样作他们的诗呢？依我猜测，许多新诗之不能引人入胜，正因为我们的新诗人在运用语言的形式技巧方面，向我们的丰富悠远的传统里学习的太少。他们过于信任“自然流露”，结果诗往往成为分行的散文，而且是不大高明的散文，这样就当然不能产生诗的语言所应产生的美感。我知道新诗人也在学习，但是只是这个新诗人学另一个比较成名的新诗人，学习一些翻译来的外国诗，最远的传统往往不过五四。现在应该是我们认识真理的时候了，作诗只有现在流行的那一点点训练是远远不够的。

传统固然不仅是形式问题，但是也不能不同时是形式问题。诗是用有音律的语言的。音律无论在哪一国诗里都是一个重要的成分，而同时也是一种偏于形式的成分。每一国诗都有些历代相

承的典型的音律形式，例如中国旧诗的五七言。这种典型的音律形式之所以形成，起先是由于诗须与歌舞合拍，而到了诗乐舞分家之后，是由于每国语言本身的特性。随着语言的变迁，音律形式也往往随之变迁。但是变迁总是在一定基础上变迁，例如中国旧诗由四言到五言，由五言到七言，由五七言到杂言和词曲，都是随时在变，但是变来变去，总还有一些东西没有变，例如讲四声，讲韵脚，讲字组的顿之类。这些历时较长，变动得较少的东西可以说是一国诗的音律的基础。这种音律的基础在各国诗歌里都有相当大的普遍性和稳固性，其所以如此，是有它的社会功用的。诗歌在起源时原是群众性的艺术，音调上的共同基础起了使参加诗歌活动者团结一致的功用，这在劳动歌里特别可以见出。到了诗成为少数文人的专门化的活动时，它仍须有群众的基础，仍须借音调的力量去感染读者。有了音律上的共同基础，在感染上就会在一个集团中产生大致相同的情感上的效果。换句话说，“同调”就会“同感”，也就会“同情”。这情形可以拿《东方红》为例，大家都能唱得出《东方红》的调子，就会都能感染得到《东方红》所表达的情感。同时，这个调子之所以为人民所喜爱，也正因为它能表达出人民的情感。如果它在群众中流行广了，人们也就对它特别感到亲切，欢喜用它这个调子去表达类似的情感，它就成为典型的音律形式。一种音律的基础在一个民族里说是“扎了根”，我想它的意义就是如此。我们的新诗在五四时代基本上是从外国诗（特别是英国诗）借来音律形式的，这种形式在我们人民中间就没有“根”。从五四以来，新诗人也感觉得形式的重要，但是各自摸索，人言人殊，至今我们的新诗还没有找到一些公认的合理的形式，诗坛上仍然存在着无政府的状态。我们现在必需以极严肃的态度来对待这种无可讳言的缺陷。如果

新诗也不能割断历史，新诗也要有音律，而这音律也要有在人民中间可以“扎根”的共同基础的话，我们就必须从几千年来中国旧诗的音律基础学习。我并非说我们现在一定还要回到五七言或是词曲的格律，但是我们建立新格律，一定要借助于对五七言和词曲等传统格律的周密的研究，看看在运用现代语的大前提下，旧诗的格律有哪些因素还可以吸收利用。只有这样做，我们新诗的音律才可以接上传统，才可以在广大人民中扎根。

谈到这里，有两种流行的误解必须加以澄清。一种是旧诗用的是文言，新诗用的是现代汉语，语言的变迁就决定了旧诗的音律不能再用。这种说法未免过分夸大了文言与白话的距离。这个距离没有一般人所想象的那么大，鲁迅先生早已指出过。白话还是从文言的基础上发展出来的，无论在词汇方面或是在语法方面，二者都还有许多共同点。单就白话来说，是否就绝对与旧诗音律不相容呢？想一想《子夜吴歌》，想一想《花间集》中多数的词和北宋词，想一想元曲和后来的鼓书戏词，再想一想我国各省的很丰富的民歌，我们就有足够的证据可以证明诗歌尽管用当时流行语言，而在音律方面还是可以吸收传统的民族形式。

第二种流行的误解是旧诗的音律形式不足以表达社会主义时代的丰富的生活。这种说法忘记了我们用的还是我们原有的语言，既用原有语言，为什么不能用根据它的特性所建立的音律形式呢？我为着要解决这个问题，翻了一翻一本苏联新诗的选本，看到多数诗人用的音律基本上还是俄国诗传统的音律，就是建筑在轻重相间和押韵的基础上的，就连以创造新形式著名的马雅可夫斯基也不能算是例外，而他们所歌咏的正是社会主义时代的丰富的生活。

总之，一个民族的诗在历史过程中有一种继续不断的日渐发

扬光大的生命，后一阶段的发展总是建筑在前一阶段的基础上。
我们的新诗在这方面显然还有欠缺，因此，向传统学习的问题是
每个新诗人所必须郑重考虑的。

载1956年11月24日《光明日报》

涉江采芙蓉

过去中国诗人谈到五言古诗，大半都奉《古诗十九首》为典范。《古诗十九首》最早见于南朝梁·萧统的《昭明文选》，没有标出作者姓名。古代的诗在民间流传，就成为公有物，不标作者姓名是常有的事。萧统把这十九首刊在苏武李陵赠答诗的前面，可见他把它们看成西汉最古的五言诗。经过后来学者的考订，这些诗并非“一人一时之作”，有的是西汉的，也有的是东汉的。另一个较早的选本，陈·徐陵的《玉台新咏》，把十九首中的八首列为西汉枚乘的诗，有没有根据，很难断言。我们大致可以断言的是这些诗大半是文人诗，因为里面有很明显的《诗经》和《楚辞》的影响。这里所选的《涉江采芙蓉》这首，据徐陵的选本是枚乘作的。枚乘是汉景帝时的诗人，流传下来的作品还有《七发》，也收在《昭明文选》里。

涉江采芙蓉

涉江采芙蓉， 兰泽多芳草。
采之欲遗谁？ 所思在远道！
还顾望旧乡， 长路漫浩浩。

同心而离居， 忧伤以终老！①

这是一首惜别的情诗。在古代农业社会里，生活是很简单的，最密切的人与人的关系是夫妻朋友的关系，由于战争、徭役或仕宦，这种亲密的关系往往长期地被截断。这就成为许多人私生活中最伤心的事。因此，中国诗词有很大一部分都是表达别离情绪的。就主题说，这首诗是很典型的。

诗大半是“触物生情”，这首诗是在盛夏时节，看见荷花芳草，而想到远在他方的心爱的人。中国人民很早对于自然就有很深的爱好，对自然的爱与对人的爱往往紧密地连在一起。古代人送给最亲爱的人的礼物往往不是什么财宝，而是一支花或是一棵芳草，送别时总是折一枝柳条送给远行的人，远行的人为着向好朋友表示相念，逢到驿使就托带一枝梅花给他。这种生活情调是简朴的，也是美好的。这首诗的作者也是在自然中看见最心爱的荷花芳草，就想到把它寄给最心爱的人。头两句写夏天江边花香日暖的情况，气氛是愉快的；作者为着要采荷花，不惜“涉江”之劳，是抱着满腔热忱的。采到了，心想这么美好的东西只自己独自欣赏，还是美中不足，要有个知心人共赏才好。可是四面一望，知心人在哪里？四面都是陌生的人，不关痛痒的人，知心人却远在他方，这么美好的东西是不能得到他共赏的，我这点情意是不能传到他那里去的！我们读这首诗，要深刻体会“采之欲遗谁”这句问话的意味。承上两句而来，它是突然的转折，一腔热忱遭到一盆凉水泼来，一霎时天地为之变色，此中有无限的凄凉

① “涉”，从水里走过去；“芙蓉”，不是现在的美蓉，是现在的荷花或莲花；“兰泽”，生兰草的水边洼地；“所思”，所思念的人；“漫浩浩”，辽远，一望无际。

寂寞，伤心失望。它是一句疑问，也是一声叹息。

还有一点值得注意的是“所思在远道”这句话的位置。难道诗人“涉江采芙蓉”时原来就没有想到这一点吗？真是看到芙蓉芳草，才想到这位“所思”吗？“所思”是时时刻刻在他心头的。

“涉江采芙蓉”也还是为了他。如果入首就开门见山，把他表出，文章就平板无味了。在头两句中他是藏锋不露，第三句一转，就趁势把他突然托出，才见出这句话有雷霆万钧之力。这句话是全诗发展的顶点，顶点同时是个转折点，一方面替上文的发展暂时作一结束，一方面为下文的发展作一伏线。所以照例是要摆在中间的。

古诗有时看来很直率，实际上很曲折。“还顾望旧乡，长路漫浩浩”两句就是如此。讲究语法的人们在这首诗里会碰着一个难题，就是许多句子都没有主词，究竟是谁在“涉江”、“采芙蓉”？谁在“还顾”？谁在“忧伤”？说话的人是个男子还是个女子？是男子“在远道”还是女子“在远道”？对于这些问题如何解答，就要看对“还顾”两句如何解释。解释可能有两种。一种是“还顾”者就是“涉江”者，古代离乡远行的照例是男子，照这样看，便是男子在说话，是他在“还顾望旧乡”，想念他的心爱的女子，“涉江采芙蓉”的是他，“忧伤”的也只是他。另一种可能的解释是，“还顾”者就是“所思”，不是“涉江”者，却还是“旧乡”的男子。照这样看，说话的人是留在“旧乡”的女子，是她在“涉江采芙蓉”，心想自己在采芳草寄给“所思”的男子；同时那位“所思”的男子也在“还顾望旧乡”，起“长路漫浩浩”欲归不得之叹。碰到这样模棱两可的难关，读者就要体会全诗的意味而加以抉择。就我个人的体会来说，我抉择了第二个解释。这有两点理由。头一点：“远道”与“旧乡”是对立

的，离“旧乡”而走“远道”的人在古代大半是男子，说话的人应该是女子，而全诗的情调也是“闺怨”的情调。其次，把“还顾”接“所思”，作为女子推己及人的一种想象，见出女子对于男子的爱情有极深的信任，这样就衬出下文“同心”两个字不是空话，而“忧伤”的也就不仅是女子一个人。照这样解释，诗的意味就比较深刻些。“同心而离居”两句是在就男女双方的心境作对比之后所作的总结。在上文微嘘短叹之后，把心里的“忧伤”痛快地发泄出来，便陡然煞住。表现得愈直率，情致就愈显得沉痛深挚。

1956年

载《中国青年》第二十四期，1956年12月。

怎样学习中国古典诗词

中国青年社约我和另外几位同志写一些介绍中国古典诗词的文章，计划是选择一些有代表性的作品，作必要的简明的注释，详加分析，把好处指点出来，帮助青年朋友们培养阅读古典诗词的兴趣和能力。我欣然接受下了这个任务，因为这是一种有益的而且我也爱做的工作。青年朋友们现在都渴望把生活弄得丰富些，并且从祖国文艺传统里吸收些经验教训，来丰富自己的创作。青年朋友们要欣赏古典诗歌的希望是很深切而普遍的，只是古典诗歌对于他们多少还是一片待开垦的处女地，他们还没有摸到门径，不知道从何下手，或是怎样下手。因此，在介绍作品之前，对怎样学习古典诗词作一点一般性的入门的介绍，是必要的。

中国有文字记载的诗歌，从《诗经》起，已经有两千多年的历史了。这两千多年的传统是不断发展的，一线相承而又随着时代变化的。它可以粗略地分为三个大阶段：一、周秦时代，即《诗经》《楚辞》时代，这时代的诗歌大半来自民间，原来是与音乐舞蹈合在一起的。因为来自民间，所以它在创作和流传上都具有很大的集体性；因为与乐舞相伴，所以它大半可歌，有一定的音律。在这时期，四言体（即四字一句）占主导地位，但变化比较多，到了楚辞，句子就比较长些了。二、汉魏六朝时代，这时代

诗歌经过了一个大转变，一方面乐府民歌仍然保持原始诗歌的集体性与可歌性，另一方面诗成为文人的一种专业，文人也吸收了民歌的影响，但不免渐向雕琢方面走，技巧上逐渐成熟，民歌质朴的风味便渐渐减少，诗与乐舞也就渐渐分离了。在这时期，占主导地位的音律是五言体，但是七言也渐渐起来了。三、唐宋时代，这时期是文人诗的鼎盛时代，除了五古七古（即五言和七言不讲音义对偶的象汉魏时代那样的诗）达到了高度的成熟之外，承继六朝的影响，五律七律（即在声音和意义上要求成一联的两句互相对仗）两种体裁也由兴起而渐趋成熟了。原来汉魏以前，诗大半伴乐，诗的音乐主要地要从乐调上见出；魏晋以后，诗既渐与乐分开，诗的音乐就要从诗的文字本身上见出了。这是六朝以后诗讲四声（即平上去入；上去入合为仄声）的主要原因。词也在这个时期由兴起到鼎盛。词本出于教坊（职业歌唱者训练的地方），原来都有一定的乐谱，可以歌唱，后来落到文人手里，也就只是依谱填词，不一定能歌唱了。从诗的发展看，词可以说是从律诗变化来的。后来的曲子又是词的变化。唐宋以后的诗词只能算是唐宋的余波，新的发展很少。

这三大阶段中的作品是浩如烟海的。初学者最好先从选本入手。过去的选本也很多，但是选的人观点不同，大半不很适合现代的需要。我们希望不久有较好的新的选本陆续出来（例如余冠英的《乐府诗选》）。在适合需要的选本出齐以前，读者不妨暂用过去几种流行较广的选本。我想到有三种卷帙不多的选本可以介绍给读者。第一种是沈德潜选的《古诗源》，选的尽是唐以前的诗；第二种是蘅塘退士选的《唐诗三百首》，选的尽是唐代各体诗；第三种是张惠言的《词选》，是唐五代宋词的最严格的一个选本（或用唐圭璋的《唐宋词选》亦可）。这几种选本选得都

相当精，分量很少。我自己去看，不用一个月就可以全看完。初学者看，时间当然要多费些。不必嫌它太少。学习一门东西有如绘画，先须打一个大轮廓，对全局发展变化有一个总的概略的认识，然后逐渐画细节，施彩色，画出一个有血有肉的生动的人物来。读了这几本选本以后，读者就可以看出哪些诗人是自己特别喜爱的，再找他们的专集去读。

古典诗词大半是用文言写的。读者初来难免遇到一些语言的障碍。这种障碍也并不象一般人所想象的那么大，因为第一流的诗词作者所用的语言尽管精妙，总是很简洁的。有许多名著在过去都有些注本，读者遇到困难时不妨查注本，翻字典，或是请教师友。万一没有这种方便，也不要畏难而退。先找自己基本上能懂得的诗(这是很多的)去读，读多了，自然会找出一些文言的诀窍。了解的能力就会逐渐增加。凡是好的诗词都不是一霎子就能懂透的。我从小就背诵过许多诗词，这些诗词我这几十年来往往读而又读，可是是否我一个个字都懂了呢？绝对不是这样，有许多字义我至今还没有弄清楚，有许多诗的背景我至今还是茫然。但是这个缺陷并不妨碍我对于那些诗词在基本上能了解，能欣赏，而且能得到教益。学习的过程就是变不懂为懂，这当然需要一些时间和努力。

我们对于古典诗词不可能马上就都彻底了解，但是必须要求彻底了解。凡是诗词都是用有音乐性的语言，刻划出一个完整的具体的形象或境界(可能是景，可能是事，也可能是景与事融合在一起)，传达出一种情致。读一首诗词就要抓住它的具体形象和情致。要做到这一点，单象读散文故事那样一眼看过去，还不济事。诗词往往是“言有尽而意无穷”的，须加以反复回味，设身处境地体验，才可以逐渐浸润到它的深微地方，领略到它的情感。

诗词的情致是和它的有音乐性的语言分不开的，要抓住情致，必须抓住语言的音乐性（例如节奏的高低长短快慢，音色的明暗等等）。语言的音乐性在默读中见不出来，必须朗读，而且反复地朗读，有时低声吟哦，有时高声歌唱。比如读一首歌（例如《歌唱我们的祖国》），只象作报告式地读是不行的，必须拖着嗓子唱出它的调子来，才能领会到它里面的情感。诗词和我们唱的歌只有一点不同：歌有一定的调子，而多数诗词或是本有一定的调子而现在已经失传，或是根本没有一定的调子。读者只能凭自己体会到的情感，在反复吟诵中把它摸索出来，这也并不是很难的事，时时注意到吟诵的节奏和色调要符合诗的情调就行了。在这过程中读者会发现他原来所体会的那点情感还是浮面的，反复吟诵会使他逐渐进入深微的地方。中国诗词大半都不很长，择自己所爱好的诗词背诵一些，也是一种很有益的训练。

载《中国青年》第一期，1957年1月。

谈白居易和辛弃疾的词四首

忆 江 南

白居易

其 一

江南好，风景旧曾谙：日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。能不忆江南？

其 二

江南忆，最忆是杭州，山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头。何日更重游？

鹧 鸪 天

辛弃疾

陌上柔桑破嫩芽，东邻蚕种已生些。平冈细草鸣黄犊，斜日寒林点暮鸦。山远近，路横斜，青旗沽酒有人家。城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花。

西江月·夜行黄沙道中

辛弃疾

明月别枝惊鹊，清风半夜鸣蝉。稻花香里说丰年，听取蛙声一片。七八个星天外，两三点雨山前。旧时茅店社林边，路转溪桥忽见。

这篇短文，谈一谈白居易的《忆江南》两首和辛弃疾的《鹧鸪天》、《西江月》这四首词选择典型的情节来烘托出生动具体的气氛和情调的道理，趁便也谈一谈词的运用语言的精炼。

先说白居易的两首《忆江南》。白居易在杭州和苏州做了三年多的刺史，后来除短期在长安做官之外，都住东都洛阳。他在洛阳时期做了好些回忆苏杭的诗，《忆江南》大概也是在这时期做的。原有三首，头一首总忆江南风景，第二首忆杭州，第三首忆苏州。在北方回忆江南，可写的东西当然很多，白居易在头一首词里只写了春天的江花、江水，因为这个给他印象最深。起句和末句只叙述他到过江南而今回忆江南。回忆的是什么呢？就是腹联两句：“日出江花红胜火，春来江水绿如蓝。”这是全首的精华。日出时江边的花，例如桃花之类，特别显得鲜红，就象烈火的火焰。杜甫诗也有“山青花欲然”^①（象要燃烧似的）的句子。在风平浪静时，江水在春天就显得格外碧绿，因为夏洪还没到来。旧诗词的妙处在简炼。这两句词的素材是简得不能再简了。但是简炼不等于简单。简单是一览无余，简炼是言有尽而意无穷。有尽之言能传无穷之意，诀窍就在言是经过精选的，它有典型性，

^① 《绝句两首》，《杜少陵集详注》卷十三。

能代表或暗示出许多其它的东西。这首词虽写江南，却要从身居北方的人的角度去看。北方春来迟，举目一看，是一片寂静的黯淡的黄土平原，吹的风还是寒冷刺骨的，太阳也还是因风沙弥漫而显得昏黄。回想此时江南，景象就不同了。太阳照着江边的花象火，首先就是一个明亮的温暖的大晴天的气氛，似乎使身上都暖起来了。我们从这一片红花、一江春水感到生命在流动，在欣欣向荣。这两句能引起江南春天繁华灿烂的联想，特别是红、绿、蓝这些鲜明的颜色有强烈的暗示性。它们是江南春天的整幅画面的结晶。作者虽没费笔墨去渲染整幅画面，有了这几种颜色配上“日出”、“江花”等形象，整幅画面就活现在眼前了。

第二首忆杭州。忆的只是“山寺月中寻桂子，郡亭枕上看潮头”。要了解这两句话，宜参看白居易的两首诗，一首是《留题天竺灵隐两寺》^①，一首是《郡亭》^②。前一首说，“在郡六百日，入山十二回。宿因月桂落，醉为海榴开”。“宿因月桂落”就是这里的“山寺月中寻桂子”。据《长庆集》汪立名注和张宗橈的《词林纪事》所引，天竺、灵隐两寺当时流行一种传说，说月里的桂花在中秋夜里落子，落到寺里来，并且有人附会说这桂子“如牵牛子，黄白相间，咀之无味”。这是一件稀奇的事，这位刺史兴致好，还有些孩子们的好奇心，也趁着中秋宿在寺里，好去找一找月里落下的桂子。郡亭，据《郡亭》那首诗，就在刺史衙门里。诗里说，“况有虚白亭，坐见海门山。潮来一凭栏，宾至一开筵。”“郡亭枕上看潮头”也就是指这个。这句话一方面说看潮的方便，一方面也暗示刺史的政清事简，和唐李欣寄韩朋的名句“寄书河上神明宰，羡尔城头姑射山”的意思相近，都

① 《白氏长庆集》后集卷五。

② 《白氏长庆集》卷八。

是说城市有山林之乐。白居易之所以忆杭州，不仅因为那里湖山秀美，也因为他在那里过了足以自慰的可以表示政绩的生活。杭州可忆的事物很多，一部二十四史从何说起呢？白居易单选两个足以说明他的快乐生活的典型的情节。他所要渲染的气氛是清幽，他所要表达的情趣是闲适。这两句词恰好达到他所要达到的效果，与头一首相比，气氛和情趣都显然有别。选的季节是秋天，没有什么热闹的颜色，却有月夜的桂香，令人起一种清冷的感觉。心情还是愉快的，但不是“日出江花红胜火”那种青春蓬勃活跃的愉快，而是老年人胸无渣滓，悠然自得的愉快。

辛弃疾的词本以沉雄豪放见长，这里选的两首却都很清丽，足见伟大的作家是不拘一格的。《鹧鸪天》写的是早春乡村景象。上半阙“嫩芽”、“蚕种”、“细草”、“寒林”都是渲染早春，“斜日”句点明是早春的傍晚。可以暗示早春的形象很多，作者选择了桑、蚕、黄犊等，是要写农事正在开始的情形。这四句如果拆开，就是一首七言绝句，只是平铺直叙地在写景。词的下半阙最难写，因为它一方面接着上半阙发展，一方面又要转入一层新的意思，另起波澜，还要吻合上半阙来作个结束。所以下半阙对于全首的成功与失败有很大的关系。从表面看，这首词的下半阙好象仍然接着上半阙在写景。如果真是这样，那就不免堆砌，不免平板了。这里下半阙的写景是不同于上半阙的，是有波澜的。首先它是推远一层看，由平冈看到远山，看到横斜的路所通到的酒店，还由乡村推远到城里。“青旗沽酒有人家”一句看来很平常，其实是重要的。全词都在写自然风景，只有这句才写到人的活动，这样就打破了一味写景的单调。这是写景诗的一个诀窍。尽管是在写景，却不能一味渲染景致，必须掺进一点人的情

调，人的活动，诗才显得有生气。读者不妨找一些写景的五七言绝句来看看，参证一下这里所说的道理。“城中桃李愁风雨，春在溪头荠菜花”两句是全词的画龙点睛，它又象是在写景，又象是在发议论。这两句决定全词的情调。如果单从头三句及“青旗沽酒”句看，这首词的情调好象是很愉快的。它是否愉快呢？要懂得诗词，一定要会知人论世。孤立地看一首诗词，有时就很难把它懂透。这首词就是这样。原来辛弃疾是一位忠义之士，处在南宋偏安杭州，北方金兵虏去了徽、钦二帝，还在节节进逼的情势之下，他想图恢复，而朝中大半是些昏愤无能、苟且偷安者，叫他一筹莫展，心里十分痛恨。就是这种心情成了他的许多词的基本情调。这首词实际上也还是愁苦之音。“斜日寒林点暮鸦”句已透露了一点消息，到了“桃李愁风雨”句便把大好锦绣河山竟然如此残缺不全的感慨完全表现出来了。从前诗人词人每逢有难言之隐，总是假托自然界事物，把它象征地说出来。辛词凡是说到风雨打落春花的地方，大都是暗射南宋被金兵进逼的局面。最著名的是《摸鱼儿》里的“更能消、几番风雨，匆匆春又归去。惜春长怕花开早，何况落红无数。”以及《祝英台近》里的“怕上层楼，十日九风雨。断肠片片飞红，都无人管，更谁劝、啼莺声住。”这里的“城中桃李愁风雨”也还是慨叹南宋受金兵的欺侮。从此我们也可以见出诗词中反衬的道理，反衬就是欲擒先纵，从愉快的景象说起，转到悲苦的心境，这样互相衬托，悲苦的就更显得悲苦。前人谈辛词往往用“沉痛”两字，他的沉痛就在这种地方。但是沉痛不等于失望，“春在溪头荠菜花”句可以见出辛弃疾对南宋偏安局面还寄托很大的希望。这希望是由作者在乡村中看到的劳动人民从事农桑的景象所引起的。上句说明“诗可以怨”（诉苦），下句说明“诗可以兴”（鼓舞兴起）。把这

两句诗的滋味细嚼出来了，就会体会到诗词里含蓄是什么意思，言有尽而意无穷是什么意思。

《西江月》原题是《夜行黄沙道中》，记作者深夜在乡村中行路所见到的景物和所感到的情绪。读前半阙，须体会到寂静中的热闹。“明月别枝惊鹊”句的“别”字是动词，就是说月亮落了，告别了树枝，把枝上的乌鹊惊动起来。这句话是一种很细致的写实，只有在深夜里见过这种景象的人才懂得这句诗的妙处。乌鹊对光线的感觉是极灵敏的，日蚀时它们就惊动起来，乱飞乱啼，月落时也是这样。这句话实际上就是“月落乌啼”^①的意思，但是比“月落乌啼”说得更生动，关键全在“别”字，它暗示鹊和枝对明月有依依不舍的意味，鹊惊时常啼，这里不说啼而啼自见，在字面上也可以避免与“鸣蝉”造成堆砌呆板的结果^②。“稻花”二句说明季节是在夏天。在全首中这两句产生的印象最为鲜明深刻，它把农村夏夜里热闹气氛和欢乐心情都写活了。这可以说就是典型环境。这四句里每句都有声音(鹊声、蝉声、人声、蛙声)，却也每句都有深更半夜的悄静。这两种风味都反映在夜行人的感觉里，他的心情是很愉快的。下半阙的局面有些变动了。天外稀星表示时间已有进展，分明是下半夜，快到天亮了。山前疏雨对夜行人却是一个威胁，这是一个平地波澜，可想见夜行人的焦急。有这一波澜，便把收尾两句衬托得更有力。“旧时茅店社林边，路转溪桥忽见”是个倒装句，倒装便把“忽见”的惊喜表现出来。正在愁雨，走过溪桥，路转了方向，就忽然见到社林边从前歇过的那所茅店。这时的快乐可以比得上“山重水复疑无

① 张继《枫桥夜泊》。

② 这样解释或与一般解释不同，提出来谨供参考。

路，柳暗花明又一村”^①那两句诗所说的。词题原为《夜行黄沙道中》，通首八句中前六句都在写景物，只有最后两句才见出有人在夜行。这两句对全首便起了返照的作用，因此每句都是在写夜行了。先藏锋不露，到最后才一针见血，收尾便有画龙点睛之妙。这种技巧是值得学习的。

总看这四首词，可见每一首都有一個生动具体的气氛（通常叫做景），都表达出一种亲切感受到的情趣（通常简称情）。这种情景交融的整体就是一个艺术的形象。艺术的形象有力无力，并不在采用的情节多寡，而在那些情节是否有典型性，是否能作为触类旁通的据点，四面伸张，伸入现实生活的最深微的地方。如果能做到这一点，它就会是言有尽而意无穷了。我们说中国的诗词运用语言精炼，指的就是这种广博的代表性和丰富的暗示性。

诗词的语言还要有丰富的音乐性。音律是区别诗和散文的一个重要的标志。这不仅是形式问题。情发于声，是怎样的情调就需要怎样的音调。在诗词中，词对音律是讲究最严的。在这里不能对这四首词作音律的分析，因为它不是在一篇短文里谈得清楚的。读者把这几首词懂透了，不妨反复吟诵。这样，就会感觉到这四首词在音律上都是很和谐的。这和谐的效果是怎样造成的，读者最好自己去仔细分析。多分析，就会逐渐懂得音乐性对诗词的语言有多么重要。

1957年

载《语文学习》第二期，1957年2月。

^① 陆游《游山西村》，《剑南诗稿》卷一。

谈思想两栖

北京大学哲学系在今年1月下旬连续开了几天讨论会，讨论中国哲学史上的一些问题。发言的人们常提到替一些中国哲学家贴标签的困难。唯心与唯物是哲学上的基本分别，孔子是个公认的大哲学家，他到底是唯心派还是唯物派呢，在《论语》里可以找到一些话证明他是唯心的，也可以找到一些话证明他是唯物的。王充和范缜的哲学系统都显然是唯物的，可是他们也偶尔暴露过宿命论的思想。朱熹的理学显然是客观唯心论，可是他一方面讲理先于气，一方面也讲格物致知。再说哲学思想都有阶级根源，唯心思想总是为反动阶级服务的，唯物思想总是为进步阶级服务的。在中国却也有例外的，我们很难否认朱熹王阳明那些人是关心人民利益的，尽管他们都是唯心的。董仲舒的世界观算是最反动的，可是他也是第一个人提出平均土地的主张。道家的思想基本上是唯物的，可是从汉朝以后，道家一直不断地为反动势力服务。从此可知，中国哲学家的阵营是复杂的。过去几年中国哲学史家们之中很有人采取了一种快刀斩乱麻的办法，把许多哲学家们都贴上简单的标签，放在两个密不通风的框子里，仿佛列在唯物派的就和唯心派划清了界限，不是唯物派在政治上就一定是反动的。从百家争鸣以来，这种贴标签放在框子里的办法已逐渐引起了怀疑和不满。这是庸俗社会学和教条主义应该得到的反响。

研究中国哲学史，是象研究其它中国问题一样，必须根据马克思列宁主义，结合中国具体情况，作仔细的具体分析。这种工作是艰巨的，还有待于研究中国哲学史的专家们。在这里我只根据一个普通人的常识，指出一个客观事实，就是有些人的思想就象蛤蟆一样，是水陆两栖的，时而唯心，时而唯物。就拿现在的知识分子来说吧，多数人是热爱马克思列宁主义的，但是对各种不同的唯心主义也还是怀着好感，这次北京大学哲学讨论会中有些人的发言就是很好的证明。我们很难想象到在没有思想改造运动的旧时代里，哲学家们在头脑里洗清敌对的思想反而比现在更容易，更彻底。

思想上何以有这种两栖现象呢？一言以蔽之，因为思想是发展的。凡是发展都是在一定基础上进行的。上层建筑总是落后于经济基础。每一时代里都有些过时的落后的思想残存于人们的意识里。每个思想家从历史传统所继承来的东西也是复杂的，有些符合新的历史条件，也有些不符合新的历史条件而保存原来的落后的形式。这两种思想在许多人的意识里长期处在矛盾对立的状态。正是这种矛盾促进着思想的发展。在发展的过程中，或是某一方面遭到完全否定，或是对立的两面达到了调和统一。这样才能有彻底的完整的思想系统，这是思想成熟的结果。但是历史上哲学家们有很多人始终没有能克服他们的矛盾，始终没有建立一个彻底的完整系统，正是这批人表现出思想两栖状态。在有些人的矛盾对立的两面中还可以找到主流，在有些人的对立的两面中连主流也很难找到。哲学史家的毛病在于把一个哲学家的思想看成静止的，一成不变的，根据某一个横断面来作盖棺定论。正确的历史方法必须根据矛盾发展的观点。

关于哲学家的世界观与政治倾向的矛盾也是如此。总的来

说，唯物主义往往与进步的政治倾向连在一起的。唯心主义往往与落后的反动的政治倾向连在一起的。但是这个原则在中国哲学史上也遇到很多的例外，如上文所已提到的。如果我们把中国哲学家排排队看，我们就会发见带些唯心色彩的人很多，不关心人民利益的却不很多，就我的浅薄的知识来说，我还想不出一个例子来，除非是只字未留的杨朱。是否可以因为一个哲学家抱有反动的世界观，就把他划分到反动阶级，或是就断定他一定是为反动阶级服务的？我想这是不妥当的。恩格斯在讨论法国作家巴尔扎克时，曾指出作者的反动的政治见解与现实主义的艺术成就之间的矛盾。他没有详细说明这种矛盾的原因，只说这是现实主义的一个伟大胜利。恩格斯毫不掩饰巴尔扎克的政治思想的反动性，却也不因此就否定他的艺术作品的进步性。这才叫做“具体分析”，这才是历史家们所应奉为典范的。

思想两栖是个客观的事实。这个事实并不排斥唯物主义与唯心主义斗争的尖锐性，因为两栖类之外，每个时代都有些比较彻底的唯物主义者 and 唯心主义者，壁垒还是很森严的；就连两栖类哲学家自身中矛盾对立的两面也是自觉的或不自觉的在不断地进行着斗争。

承认思想两栖的事实就是承认矛盾发展的原则。这对于我们思想改造运动是有现实意义的。思想有待改造的必要，就因为思想还有两栖的事实。旧知识分子受过了马克思列宁主义的洗礼而对于唯心主义的思想尚在有意无意地留恋，这是一种情形；革命干部本来是在马克思列宁主义的教导之下而形成他们的思想体系的，有时也在教条主义的言行上暴露一点唯心色彩，这是另一种情形。正视这种事实，思想改造的工作才可以顺利地进行。就连爱贴简单标签的历史家们之所以那样做，恐怕也还是由于他们的

思想还停留在两栖状态。所以解决思想两栖问题，也是中国哲学史走上正轨的一个先决条件。

载《新建设》第三期，1957年3月。

迢迢牵牛星

迢迢牵牛星，皎皎河汉女；纤纤擢素手，札札弄机杼；
终日不成章，泣涕零如雨。河汉清且浅，相去复几许？盈盈
一水间，脉脉不得语！①

前次(1956年本刊二十四期)我们介绍了《古诗十九首》中的一首——《涉江采芙蓉》。这次介绍的《迢迢牵牛星》也是古诗十九首中的一首。据徐陵的《玉台新咏》，它也是西汉诗人枚乘作的。

这首诗借牛郎织女遭天河隔绝的故事，写出一个年轻女子思念她的爱人而不能相会的怨情。牛郎织女这个美妙的神话是中国古代农业社会的产物。从《诗经》起，它就一直是诗人们爱用的一个典故；直到今天，它在民间还是流传很广的。看过《天河配》那出戏的人们对它都会有很深刻的印象。凡是神话都是原始的民间诗，体现着一个民族中广大人民群众的共同深切的情感、愿望和理想。人有了情感、愿望和理想，就会起艺术的冲动，想把

① “迢迢”，远远；“皎皎”，洁白；“河汉”，天河；“河汉女”，织女；牵牛星在天河西，织女星在天河东；“纤纤”，细嫩；“擢素手”，举起白净的手；“札札”，织布的声音；“终日不成章”，整天在织锦，也织不成一段花纹来；这句诗运用《诗经》里“跼彼织女，终日七襄，虽则七襄，不成报章”的意思，“七襄”指七个时辰，等于现在说十四小时；“盈盈”，丰满，美好；“脉脉”，含情无语凝视。

它表现出来，和旁人一起歌咏赞叹，反复回味体验，作为生活中一种感发兴起的力量。但是情感这一类的内心世界的变动往往是游离不易捉摸的，要把它表现出来，必须借助于客观世界中目可见耳可闻的具体形象。所以诗总是“情景交融”的整体，“情”就是内心生活的核心，“景”就是把“情”表现出来的具体形象。姑拿牛郎织女的神话来说，它就很可以说明神话创作也就是诗创作的过程。青年男女在互相爱慕的时候，总希望朝朝暮暮都能相聚，但是好事多磨，外来的阻力有时叫他们完不成心愿，虽是两人近在咫尺，也会仿佛远隔天渊。这时他们心里当然有无限的苦楚，有苦楚当然也就要申诉。怎样申诉呢？只说“我真痛苦啊！”行吗？那是抽象的，没有真正表达出情感，当然也就不能感动别人。他们抬头一看，就恍然大悟。瞧！天上银河东西那两个星座不也正象我们这样一对俊俏的人横遭隔绝吗？于是天上的两个星座就变成人间牛郎织女的化身，阻挠他们心愿的人便成了王母，他们所遭到的困难和阻碍便成了天河，替他们穿针引线的人便成了乌鹊。这样一来，一个神话或是一首诗就形成了，横遭隔绝的幽怨就借牛郎织女那套故事的具体形象表现出来了。象这样一段神话表达出了广大人民群众的一种共同的深切的情感，愿望和理想，在众口流传之中又不断地得到了修改润色，所以具有高度的人民性，成为广大人民群众所共同喜爱和珍护的文化财宝。

5 在诗歌方面，它就成为一种共同语言，成为诗的传统中一个重要的项目。它之所以重要，就因为它是家喻户晓的，一提到它，就会引起在无数历史年代里逐渐积累起来的丰富的联想和感情。

《迢迢牵牛星》这首诗就是从这样富有人民性的神话传统中吸取了源泉。吸收传统并不等于把旧的东西复述一遍，它只是利用人民中间的这种共同的语言，适应新的情境的需要，来创造出

一种新的具体形象。《迢迢牵牛星》就是这样推陈出新的范例。这首诗着重渲染相思而不能相会的幽怨，所以七夕乌鹊搭桥，牛郎织女欢会之类情节就没有采用。其次，这首诗还是属于“闺怨”一类，所以专从织女一方面着想，造成的印象好象只是“单相思”。这样写，诗就有了重点，就成为一个不同于过去一般牛郎织女故事的具体形象。

但是重点却映射出全面，这首诗的妙处就在此。开头两句将“迢迢牵牛星”和“皎皎河汉女”对举，好象是双管齐下，但是接着八句都只写织女，牛郎好象完全丢到脑后，而首句也好像是牛头不对马嘴，大可一笔钩销。但是细看全诗，就可以看出每句话里都有牛郎在背后，“迢迢”两字实在是全篇的脉络。照表面看，“河汉清且浅，相去复几许”就明明说牛郎并非“迢迢”，说他“迢迢”好象是自相矛盾，但是相隔虽只“盈盈一水”而却“脉脉不得语”，在织女的情感上牛郎便显得迢迢，后来词人所说的“隔花人远天涯近”，也就是这个意思。“迢迢”两字总括织女想望牛郎的心境，她之所以“终日不成章，泣涕零如雨”者以此，她之所以隔河脉脉凝望，叹息“相去复几许”者也因此。织女如此，牛郎如何？从“脉脉不得语”一句看，可以想见牛郎也在隔河相望。“单”相思究竟还是“双”相思。“不得语”三字含蓄最深，说“不得语”当然原来“欲语”，其所以欲语而不得语者，这幕戏还有一个没有出台的角色在台后横加阻挠。在这阻挠者的压力之下，牛郎和织女同是受压迫者，有同样说不出的苦衷，然而毕竟是说出了，“河汉清且浅”四句在从前说是“怨”，在现在说就是反抗的呼声。

这首诗和《涉江采芙蓉》在写法上有许多足资比较之点，读者可以自己细心比较一下。这里姑且提出一点：就是那首诗是

站在涉江的当事人的地位写的，是涉江人在自诉衷情，这首诗却是诗人站在旁观者的地位在叙述。这就是所谓“直接叙述”与“间接叙述”的分别。就布局说，这首诗是从外面的活动（织锦织不成，哭泣）写到内心的活动（心想一水之隔竟“脉脉不得语”）。“泣涕零如雨”一句在故事发展中已达到了顶点，下面“河汉清且浅”四句只是说明这泣涕的原因。全诗中最哀婉动人的是这最后四句。它好象是诗人说的，又好象是织女自己说的。究竟是谁说的呢？是诗人也是织女。就全诗结构说，是诗人在间接叙述；就情致说，是织女自己在说心事。读者须体会到这两个观点的分别和统一，才能见出这四句的妙处。诗人做到了“设身处境”，“体物入微”，所以我们读起来，“如闻其语，如见其人”。

读者如果要问：历史上是否确曾有过这样一个织女，做过这样的事，说过这样的话呢？我们可以回答说，这是神话，全是虚构的。但是就情理说，这首诗却是十分真实的。假如有这样的牛郎织女，处在这样的情境，他们于情于理，就必得做这样的事，说这样话。这说明了诗的真实不同于历史的真实，同时也说明了典型性格的本质。典型性格不一定是于事已然的，而是于理当然的。一个性格如果是典型的话，遇到某种典型的环境，就必然有某种典型的表现。就这个意义说，我们可以说这首诗写出了典型的性格。

载《中国青年》第七期，1957年4月。

从切身的经验谈百家争鸣

传说古代史上有个阿玛，在攻下亚力山大城之后，下令把当地一个收藏古籍最富的图书馆付之一炬。他的理由是：如果这些书籍符合我们的教义，那就是多余的；如果不符合，那就是异端邪说。无论是多余的，还是异端邪说，它们都应该烧掉。宗教的虔诚使这位阿玛采取了一家独鸣的政策，但是无情的历史却没有让他收到他所预期的效果。那些书籍之中有价值的部分以及它们所含的异端邪说并没因他这一烧而就灭绝，正如中国古代诸子百家的著作没有因秦始皇焚书而就灭绝一样。过去的书籍和异端邪说是否有灭绝的呢？那是不计其数的，其灭绝的原因是它们自己没有活下去的道理，大多数人民用不着它们，不加以珍护，所以它们就遭到了自然的死亡。

拿这个事例来说明“百家争鸣”，并不完全恰当，但是它可以解除反对“百家争鸣”者的一点顾虑：就是怕“百家争鸣”之中，种种唯心主义的异端邪说就会抬头，马克思列宁主义就会受到损害，思想界就会大乱。由于这种顾虑，他们就想步那位回教主和秦始皇的后尘，趁早勒令百家闭口，让马克思列宁主义一家独鸣。这些人的动机是虔诚的，不过想法未免太天真，办法也未免太简单，我们可以断言他们不会收到他们所预期的效果，有那位阿玛和秦始皇的先例为证。

还不仅如此，这些先生们所认识的马克思列宁主义是什么一回事呢？他们对于目前中国思想界情况所作的估计又是什么一回事呢？马克思列宁主义竟是象他们所怕的那么弱不胜风，一经“百家争鸣”，就会吹倒吗？在中国思想界占领导地位的不是马克思列宁主义吗？还有那样狂妄的人想打倒马克思列宁主义而别树一帜吗？“百家争鸣”就会象洪水横流，泛滥不可收拾，弄得天下大乱吗？这些先生对于“百家争鸣”的骇怕表现出他们对于马克思列宁主义，对于中国共产党，对于中国人民，都不但没有信心，而且根本没有认识。

党号召向科学进军，要在最短的时期内努力使中国科学达到世界先进的水平。这个艰巨的任务是客观形式要求所决定的，我们想立足于现代世界先进的国家之中，就不得不赶紧完成这个艰巨的任务。假如中国思想界老是停留在“百家争鸣”号召出来之前的那种窒息的教条主义的气氛里，我敢说这个艰巨的任务是难望完成的。大家对于“百家争鸣”会促进科学繁荣，丰富马克思列宁主义的道理，已经说过很多的话了。我在这里不想再复述一遍，只想就个人的切身经验来谈一谈这个问题。

在“百家争鸣”的号召出来之前，有五、六年的时间我没有写一篇学术性的文章，没有读一部象样的美学书籍，或是就美学里某个问题认真地作一番思考。其所以如此，并非由于我不愿，而是由于我不敢。我听到说马克思列宁主义是共产党的指导思想，为着要建立马克思列宁主义的思想，就要先肃清唯心主义的思想。而我过去的美学思想正是主观唯心主义，正是在应彻底肃清的思想之列。在“群起而攻之”的形势之下，我心里日渐形成很深的罪孽感觉，抬不起头来，当然也就张不开口来。不敢说话，当然也就用不着思想，也用不着读书或进行研究。人家要封闭我

的唯心主义，我自己也就非尽力自己封闭唯心主义不可。我自己要封闭唯心主义，倒是出于至诚，究竟肃清了唯心主义没有呢？旁观的人对这个问题会比我自己能作出较清醒的回答。我自己咧，口是封住了，心里却是不服。在美学上要说服我的人就得自己懂得美学，就得拿我所能懂得的道理说服我。单是替我扣一个帽子，尽管这个帽子非常合式，是不能解决问题的；单是拿“马克思列宁主义美学认为……”的口气来吓唬我，也是不解决问题的，因为我心里知道，“马克思列宁主义美学”还只是研究美学的人们奋斗的目标，还是待建立的科学；现在每人都挂起这面堂哉皇哉的招牌，可是每人葫芦里所卖的药却不一样。在“马克思列宁主义美学”这面招牌下，就已有“百家争鸣”着了。

“百家争鸣”的号召出来了，我就松了一大口气。不但是我一个人如此，凡是我所认识的有唯心主义烙印的旧知识分子一见面谈到这个“福音”，没有一个不喜形于色的。老实说，从那时起，我们在心理上向共产党迈进了一大步。我们喜形于色，倒不是庆幸唯心主义从此可以抬头，而是庆幸我们的唯心主义的包袱从此可以用最合理最有效的方式放下，我们还可以趁有用的余年在学术上替大家一样心爱的祖国出一把力。

就是在“百家争鸣”的号召之下，《文艺报》发动了对于我的美学思想的批判和讨论。整个的气氛就和从前大不相同了。首先我有机会和批评我的人见面，在友好的气氛下交换意见，他们对我的检讨提意见，我对他们的批评也提意见，这样就解除了过去那种如临大敌，严阵以待的紧张形势，彼此虚心静气地说理。这就为针对问题认真讨论创造了良好的条件。缺陷仍然是有的，就是无论在批评者方面还是在我自己方面，教条主义，片面看问题，坚持成见，甚至扣帽子，亮“马克思列宁主义美学认为……”

的招牌等等都还在所不免。这些老毛病都有相当深长的历史根源，不是一朝就可以斩除净尽的。但是在健康的争鸣说理的气氛之下，它们是可以逐渐克服的。这次的美学讨论究竟取得了什么样成绩呢？据我个人的体会来说，至少有这几点：第一，我们开始发现美学上究竟有哪些中心问题，我们对于这些问题的争执究竟在哪些地方，问题的认清就为问题的解决扫清了一些障碍。第二，我们的意见还是很分歧的，但是彼此都摊了牌，都暴露出一些漏洞，站不住脚的成见是很难长久坚持下去的。第三，我们发现我们对于美学的认识水平都还很低，对于我们所应依据的马克思列宁主义的认识尤其模糊，大家都引用了马克思关于“人化的自然”那一段话，都有点象在捉迷藏，甚至对艺术是意识形态一个基本原则也还是茫然的。这就是说，如果我们仍停留在目前的美学知识水平和马克思列宁主义掌握的水平，就难得争鸣下去，就是争鸣下去，也难望有很好的结果，这就逼得我们非认真学习不行。单就我自己来说，在过去一年中我才开始真正学习，不但读了几本美学著作，也读了马克思恩格斯的一些论文艺的文章，我才发现了一些过去多年未发现的问题，才开始对这些问题作严肃的思考。我朝远景望了一下，我敢说，将来在我的思想中战胜的不是唯心主义而是马克思列宁主义。

载1957年《文艺报》第一期

我们有了标准

毛主席《关于正确处理人民内部矛盾的问题》一文的正式公布，是从二月底以来，我国人民和全世界人民久已渴望的一件大事。在对反党反社会主义的右派思想言论进行批判中，这篇文件的公布是很及时的。毛主席在这篇文件里明确地提出六条辨别香花和毒草的标准，并且指出这六条之中，“最重要的是社会主义道路和党的领导两条。”拿这些标准来衡量一下章伯钧、罗隆基、章乃器、储安平等右派分子的思想言论，他们反党反社会主义的实质在这面照妖镜之下就原形毕露了。

是不是在这六条标准提出之前，人们对香花和毒草就完全不能辨别呢？应该承认情形是复杂的。就我个人来说，对葛佩琦那样的发言，倒是一见而知其为荒谬，不站在反革命的立场就决不会说出那样荒谬的话；对于比较隐蔽，不象那样明目张胆的反动言论，我的嗅觉就显得很迟钝了。我原来想：章乃器的拿定息不是剥削的说法只是对个别问题认识的错误，章伯钧的国务院只拿出成品和主张要有设计院的说法只是因为他有职无权而发牢骚，储安平要向“大和尚”提意见，反对“党天下”，也不过是想说俏皮话“一鸣惊人”，出出风头，如此等等。我根本没有想到他们会反党，反社会主义。他们这些人素来以进步的民主人士的面貌出现，我对他们寄与一种天真的信任，因此对他们就不朝坏处

想。当然，主要的原因还在我的政治觉悟水平低。等到批判展开了，广大群众对于这些右派分子反党反社会主义的言论和行动不断地有所揭发，我才逐渐认识到，他们这些人的谬论不仅有长久的深固的思想根源，而且已在开始表现于政治行动，情形是严重的。不过我心坎里还有一些怀疑，作为人民内部矛盾问题来看待，象现在这样近于“围剿”式的批判是否过火一点呢？正在这样怀疑时，我读到了毛主席的文章。我首先想从这篇文章得到解决的正是关于右派分子的问题。我得到了辨别是非的标准，不单是那六条，这篇文章全部都是帮助我们辨别是非的标准。我拿这些政治标准来衡量一下章伯钧、罗隆基、章乃器、储安平等等，我发现六条之中没有那一条可以作为根据，断定他们不是毒草而是香花。既然是毒草，我们就得把他们当毒草看待。他们反党反社会主义是确定了的。难道在党所领导的社会主义国家里，反党反社会主义的人还可以不但窃居高位，而且利用他们的高位来进行反党反社会主义的勾当吗？经过这一番衡量，我对于右派分子问题，在思想上算是得到澄清了。

这次对反党反社会主义思想的批判对于我是一次深刻的教育。自从毛主席的文章发表了，我们有了标准。我凭借这些标准，不但检查了右派分子的思想，也检查了我自己的思想。我感觉到，在我们社会主义国家里，如果听任章伯钧、罗隆基、章乃器、储安平之流横行无忌，天下固然就会大乱；如果广大群众之中有很多的人都象我这样思想模糊，“见怪不怪”，天下也未必就能安宁。广大群众之中象我这样思想模糊的人是否就居少数呢？未见得。从报纸上批判发言的记录看，许多人的认识也大半是由模糊而逐渐明朗化的。明朗化是好事，如果不明朗化，这次整风中的一股歪风就会成为培养赞成资产阶级政治路线的思想的温床，如

果这种思想不一定就能占上风，它至少是向社会主义前进的路上一个大障碍。所以说，明朗化是好事。这种明朗化是自发的吗？如果没有李维汉同志在统战部的总结发言，如果没有《人民日报》五月八日以后一系列的社论，特别是如果没有毛主席这次发表的文章，很难想象右派分子所掀起的一股歪风就会自然平息下去的。单凭这一点来看，我们也应该认识到党的领导对我们有多么大的重要性。

载1957年6月24日《文汇报》

一个幼稚的愿望

我对于新诗有一个幼稚的愿望，望它在社会主义社会的基础上，能恢复到它原有的集体性和歌唱性。

诗歌在起源时都是在群众中口头流传的。这种口头流传可以采歌唱的方式，也可以采说书的方式，通常都伴着音乐，而在歌唱时往往还伴着跳舞。在原始社会里，诗歌是文化的总汇，也是全体人民精神生活中一个最重要的项目。全体人民都是诗歌的欣赏者，同时也都是诗歌的创作者和说唱者。他们用诗歌表现出他们内心生活中最深刻的东西：歌颂他们的神和民族英雄，庆祝他们的胜利，哀悼他们的灾祸，表达他们的爱情，描绘他们的生活理想。一首诗或是一支歌是能叫同一集团中每个成员的脉搏，以同样的张弛程度去跳动的，所以一人哀大家都哀，一人喜大家都喜，一人振奋大家都振奋。有人曾把诗歌的影响比磁石，把附近的铁都吸在一起，而且这吸力还可以起“连锁反应”，以至于无穷。

要起这样的作用，靠散文是不行的。顾名思义，散文就是“散”漫，就是不集中，各自为政。谁敲着锣鼓跳着舞来念散文呢？对于过着集体生活的原始人民来说，散文只是办事的语言，诗歌才是谈心的语言，才是精神生活方面的共同语言。语言在诗歌里才达到最活泼的运用，才是真正的活的语言。所以就诗歌来说，单靠阅读还不能起它应起的功用。它必须通过听，通过

说唱。

聋子很难欣赏诗歌，哑巴更是如此。在音乐方面，我是个百分之七八十的聋子，百分之百的哑巴，所以在这方面我有些惨痛的体会。谈一首诗歌时，我可以作精细的分析，把语言的字面的意味都嚼干，虽然也得到一些感受，可是身心依旧是很镇静的。等到在一个群众大会里听到旁人歌唱这首诗歌，我的脉搏才跳动起来，特别是在合唱的时候，我才好象丢掉了自己，沉没到人海的脉搏跳动的大波澜里，不由得掉出欢乐的泪来。可是我自己不能参加歌唱，在群众里而又落在群众后面，这种欢乐就冲淡了很多。看一看参加合唱的人们，个个都容光焕发，“不知手之舞之，足之蹈之”，我就明白他们的感受比起我自己的，是有天渊之别的。因此，我体会到，诗歌的生命在音乐，在具有便于大家参与的能起“传染”作用的那种音乐。就在这个认识的基础上，我坚信诗歌如果想在人民大众中扎根，就必须有一些共同的明确的节奏，一些可以引起多数人心弦共鸣的音乐形式。这种节奏和音乐的形式正是一般民歌的特色。

民歌都有以上所说的那种集体性和说唱性。自从劳动分工与社会分化以后，首先是诗歌和音乐跳舞分了家，随后是诗和歌分了家。这虽是社会演变的必然趋势，对于诗歌究竟是一个很大的损失。就是诗歌落到少数文人手里以后，它有无生命，也还要看它是否还保留着几分集体性和歌唱性。就中国诗歌来说，诗与歌的合流有长久的传统。在唐朝，白居易的诗还是“妇孺皆晓”，王之涣和朋友们在旗亭饮酒，还有些素不相识的人在歌唱他们的诗。在宋朝，凡有井水饮处，还是有人歌唱柳永的词。至今流行的曲艺还是运用诗歌的民间风格来博取大众的欣赏。诗歌是从群众的土壤中生长起来的，是与歌唱相依为命的，脱离了群众，脱

离了歌唱，它就必然丧失去它的生命。西方资产阶级的所谓“近代派”诗就是因此而走到发泄个人的冷僻晦涩的思想情感，在形式上盛行所谓“无形式的形式”。

我们现在进到社会主义社会了，要达到体力劳动与脑力劳动的结合以及真正的集体生活了，一切形式的艺术，连同诗歌在内，都要成为全体人民精神生活中的重要项目了，我们的诗歌是否可以在这更高的发展阶段上，恢复到它原有的集体性和说唱性呢？如果我这个幼稚的愿望可以实现的话，关于新诗的一系列的问题——例如内容、写法、语言，节奏，形式等等——就都还有重新郑重考虑的必要。

载《诗刊》第六期，1957年6月。

关于外语教学的一些杂感

我在大学里从事外语教学已经二十多年了。头一二十年大半是率由旧章，照本宣读，敷衍了事。从教学改革以后这几年中，由于学习苏联先进经验，教学制度和方法在不断地改进，从旁人教学中吸取了一些经验，从自己教学中也遇见了一些困难，才把外语教学作为一种问题来经常摸索。现在就把这几年来关于外语教学的一些感想拉杂记下。我认为重要的，虽是旁人都已见到，我也不避雷同，或是虽是旁人所反对的，我也还是说出来，作为进一步讨论的参考。既然只是感想，科学性就很薄弱，恐怕既不能全面，又不能深入，我只希望我所谈的都是些现实的活的问题。

一 四会问题

既是一个活的语言，就要把它当作一个活的语言来学。理想的学习方法就是儿童学习本国语言所用的自然的方法，那就是从听和说起，逐渐过渡到阅读和写作。从历史过程来看，语言的原始的功用是说和听，在直接的社会交际；只有在文字起来之后，读和写才成为语言的重要的功用。不过在文化不发达的国度，能运用

语言作为读写工具的还只是少数人。从教学观点来看，初学外语的人从听和说开始，至少有两层好处：头一层，这样就是把语言作为实际生活中的一种工具，可以使学者亲切地认识到语言与实际生活的密切联系以及语言与思想活动的密切联系。这就是一个很好的开始。它一方面可以使学者把语言中一些常见习用的基本现象牢固地掌握起来，打下最结实的基础，一方面也可以建立语言紧密结合思想的良好习惯，不至于堕入专从字面上死扣语言现象的那种对外语学习为致命伤的形式主义。其次，过去教学实践充分证明了：从读写过渡到听说是十分困难的事，学者会读会写了，就苟安于读与写，不肯回头去纠正已养成而很难纠正的发音上的欠缺。过去口语教学的失败就由于此。从听说学起，就可以一开始就培养起肯张口说话的习惯和正确发音的能力。这一关打通了，就解除了学者对说外语的许多顾虑和障碍。

这就牵涉到直接教学法的问题。过去有人因为直接教学法是帝国主义进行殖民地奴化教育的一种方法，便把它否定了。我认为这是不正确的。问题在为谁服务。敌人用来侵略的武器我们拿来还是可以防御敌人，我们不能因为武器是敌人用来侵略的，便否定武器的效用。我认为在外语教学的开始阶段，直接教学法是最有效的最合理的方法。不过采用直接教学法，就要对初年级教师作很高的要求。认为初年级程度较浅，容易教，就把质量较低的或经验较少的教师摆在初年级，这是一种流行的办法，却也是一种极不妥当的办法。

四会要并重，这是苏联外语教学的一种宝贵的先进经验。它是和“外语为练习的课程”一个基本原则密切联系的。过去练习教学的毛病在割裂破碎。首先是把听、说、读、写这四件事割裂开来，对每件事作每件事的练习，甚至分配不同的教师，设立不

同的课程。其次是把某些语法或词汇现象割裂开来，复用某一个字就是一连串的孤立的句子都是复用那一个字，复用某一个语法现象也是如此。这种割裂的办法使练习干枯乏味，还不消说，最严重的毛病在于它使语言脱离了完整具体的生活情境，养成语言脱离思想的形式主义的恶习。理想的练习是就学者所亲切感受到的某一完整具体的生活情境出发(例如上课，吃饭，看电影，一篇故事，一个问题的讨论，一段剧情的扮演之类)，把有关的常用习见的语法和词汇运用进去，就这个主题同时来进行听、说、读、写的练习。原则如此，具体的办法就是建立教材的事。

四会要并重，并不等于说四会一定要达到同样水平。就本国语言来说，听和说一般走在阅读的前面，阅读又一般走在写作的前面。就外国语言来说，阅读一般走在写作前面，写作有时走在听和说的前面，也有时走在后面，这就要看教学所采用的方法和学者个人的能力偏向。就理想来说，外语四会水平的比例应该和本国语四会水平的比例一样，就是听和说较高，阅读次之，写作又次之。就一般实际需要来说，这个比例常须有所变动，例如从事笔译的人可以侧重阅读和写作，从事口译的人可以侧重听和说。

四会并重，这个口号只是向以外语为专业的人们提出的。既以外语为专业，就必须做到四会，有一不会，对外语的掌握便不可能彻底。四会是互相影响的。比如说，一个人如果不能掌握口语(听和说)，他阅读诗、小说或戏剧就不可能有彻底的了解，也不可能写作很好的外文，因为他没有掌握住语言中一个很基本的东西——音调节奏。

但是我们不希望所有学外语的人都以外语为专业。对于多数科学工作者来说，外语只是一个阅读的工具，四会的要求便不恰当。如果专以阅读为目的，就可以取捷径，先把基本的语法知识

有系统地掌握住，接着就可以循序渐进地借字典的帮助进行阅读。据我自己的经验来说，我每周花八小时左右学俄文，学到两年左右，便可勉强阅读；每周花同样的时数学德文（年轻时作为第二外国语学过两年，歇着二十多年不用，全忘了），不到一年便可勉强阅读。我的办法都是先系统地掌握基本语法，接着便抱字典啃整部头的书。起初困难在词汇。这是个在长期广泛阅读中自然会解决的困难。譬如看人面孔，多看一些次数，就自然熟识了。如果不是常见习用的字，翻翻字典，问题也就解决了。离开课文孤立地强记生字是个不科学的办法，因为字的不同的意义要结合课文的具体生活情境去学。孤立地去学，不但因为缺乏联想而不易记牢，而且也因为养成形式主义地看词汇的恶习，容易发生误解误用的毛病。多看书是解决词汇困难的最有效的办法。总之，学习外语，如果只为阅读，那是比较容易的事。

二 阶段重点问题

课程改革以后，在草拟和修改教学大纲的过程中，我们对于四年或五年的外语课程都有意或无意地把它分为两个阶段。第一二年是一个阶段，用特地编写的浅近的结合生活的教材，处理一些基本的词汇和语法的现象，希望两年完毕之后，学者便已打好口语外文的初步基础。第三四年（五年制的加上年）是另一个阶段，除掉继续进行阅读写作和口语的练习之外，设立些专门性的语言或文学方面的课程，要求学者结合专门性的课程写作学年论文和毕业论文，因此，进行大量阅读的能力成为十分必要的。据实践的结果，我们发现从第一阶段过渡到第二阶段大有问题，就

是到了第三年级，学者的阅读能力一般还很薄弱，使专门性课程和写论文的工作受到很大的障碍。因此，很多人对于四会的原则，对于第一二年级采用浅近教材的办法都怀疑起来了。他们认为与其四会不能都会，倒不如先求阅读一会，希望把头二年的工作压缩在一年里做完，以为这样就可以“踢开语言这块绊脚石”，尽快地去进行专门性课程的工作。我自己在这个问题上也发生过动摇。我在北京大学校刊里曾发表过这样的意见：“我们在院系调整后所犯的是孤立语言与简化语言的偏向。我们当时以为语言等于词汇加语法，于是选择一些基本的词汇，根据最简单的语法来制造出一套语言，作为教材，希望学一点就能领会和使用。……当时我们的口号是‘一切在课堂里解决’，竭力反对同学在课外阅读文学作品，以为这就会扰乱教学的效果。这种简化语言与孤立语言的办法就象不吃饭而专靠维他命去维持营养。……最好的语言运用是在文学作品里，我们必须通过广泛阅读文学作品，来扩大语言的接触面，来培养对于语言的敏感和爱好，这样才能打好语言的结实基础。”

这些都是急躁的表现。要想一脚就踢开语言这块绊脚石，不知道这块绊脚石不是这样容易就踢得开的。问题很简单：除非是放弃四会的原则，如果不放弃，就得从浅近处下手，就得选用基本的词汇根据基本的语法制造一套语言做教材。不但我们是在学外国语，就是外国儿童学他们的本国语，也都是这样办的而且行之有效的。我们要根本解决问题，须趁早在中学里分设各种重要的外国语，使基本的四会训练在中学里可以告一段落。在未作这种根本解决之前，我们还必须一步一步地脚踏实地走，至少有两年的阶段根据四会的原则，进行基本的训练。过去的失败不能归咎于四会的原则。教师的质量，教学方法以及教材的内容和文字

都要负一部分责任。如何补救过去的缺陷是有待于我们进一步研究的。

四会原则是要在大学本科全部教程中坚持的，但在不同的阶段可以有不同的重点。在头一二年，重点应摆在听和说，即简单的基本的口语训练。这样做，过渡到第三年级，进行原著的阅读确是有些困难——如果头一二年进行得好，这种困难就会减少些。我想到了第三年，重点就要放在阅读上面，不妨利用我们在上面所谈的学习第二外国语的经验：先系统地学习语法（至多花半年时间），接着就循序渐进地阅读原著。如果没有头一二年的四会的坚实基础，这样做是危险的，有了这种基础，这样做收效就会很快。以阅读作为重点的阶段究竟要多长，要看具体情形决定，一般说来，一年的工夫是足够的。这当然只就近代外语来说。在头三年最好把范围限于近代外语（十八世纪以后的），到了第四年和第五年才可逐渐增加较古外语的分量。至于写作，在头三年结合阅读和口语的练习一直在进行，但重点可摆在第四五年的阶段，一则学者到了这个阶段思想渐成熟，知识较丰富，语言的掌握较结实，不愁无话可说，也不愁有话说不出来；二则写作还可以结合科学研究与论文。

上文所引的我在北大校刊发表的那番话强调语言与文学的结合只能适用于第三年级以上，对头一阶段是不适宜的。这当然也不就是说头一阶段的教材不可以写得更好些，或是不可以采用一部分比较浅近的文学作品。根据目前一般大学生的外语水平，我还坚持在本科三年级以上语言与文学不宜分家，这就是说，要通过文学作品来学习语言，不要为文学而文学。通过文学作品来学习语言，同时也就培养起文学的兴趣以及初步的研究文学的能力。至于把文学作为专门研究，只能留到研究所的阶段。因此，我

不赞成在高年级设立过多的过于专门化的文学课程。这样做是好高骛远的，不切实际的。解放前大学外文系那种科目繁多的现象是我们应该避免的。

三 教学法问题

过去教学成绩之所以不能令人满意，原因很多。在基本政策上时常摇摆，一知半解地不结合中国实际地搬运(其实是歪曲)苏联先进经验，很少从学生的能力和需要去考虑问题，教学大纲定得支离破碎，教材没有能很好地建立，这一切都对外语教学带来了很大的损失。除此以外，教学方法上的毛病也要负很大一部分责任。同是一种课程，同是一样教材，由不同的教师用不同的方法去进行教学，所达到的效果可能迥不相同。所以在教学大纲定了之后，教学的成败关键在于教师和他所用的教学法。教师要有适当的业务水平，这是基本的；但是教师适当的业务水平也还不能保证教学的成功，他必须善于教学，善于掌握学生具体情况，随机应变地灵活地运用各种教学方式去解决实际存在的问题，这就是说，他要有唯物辩证法的修养。这方面的欠缺恐怕是目前一般外语教师的主要的欠缺，它的具体表现是教学法上的形式主义。

我想教外语和学外语的人首先要深刻地了解一个基本原则，就是语言与思想的一致性。关于这一点，我在上文提到的北大校刊里那篇文章里曾经这样说过：“语文是表达思想的，语文与思想有天然的一致性。要学好语言，必须学会怎样运用思想。语文的训练必定同时是思想的训练。脱离具体的思想情境与逻辑线索，而专从字面上去揣摩语言现象，这恰是以往外语教学的基本错误

即形式主义的错误。从我自己学习写作的经验和外语教学的经验来说，我可以下这样一句断语：凡是语文有毛病的地方，那里一定有思想的毛病；没有想清楚，所以就说不清楚。”

这是我的关于语文教学的基本信条。由于忽视这个基本原则而产生的形式主义在外语教学上是严重的而且普遍的。我首先接触到这个问题是从翻译教学方面。我发现学生在翻译方面所犯的错误几乎都可以归纳成为一个公式：不顾思想内容与具体生活情境而呆板地搬运语言形式。从外译汉来说，总是把外语的形式原封不动地套上汉语译文，结果是外语化的汉语；从汉译外来说，也总是把汉语的形式原封不动地套上外语译文，结果是汉语化的外语。姑举两个简单的例子来说明。一个是英译汉：

原文：He shook his head and I did the same.

译文：他摇他的头，并且我也做了同样的事。

（应译：他摇摇头，我也摇摇头。）

另一个是汉译英：

原文：好的翻译者一方面阅读外国文字，一方面却以本国语言进行思索。（茅盾）

译文：A good translator on the one hand reads the foreign words, and on the other hand carries on thinking in his own language.

（应译：A good translator reads foreign language but thinks in his own.）

这两个例都是很典型的。按照字面来说，译者丝毫没有错，但是在实际生活情境中却从来没有人说出这样离奇的话，译者就没有结合这种实际生活情境来想想。他是照形式直译，自以为是个稳妥的办法，而实际上是个懒汉的办法。

这不仅是翻译问题，而是整个语言教学问题。从上例看，我们可以看出语法教学方面有问题。语法教师只向学生交代了物主代词 *his, their, theirs* 之类的形式，没有交代这类代词和汉语用法的差别（*the same* 也是如此），只交代了两平行句要用连接词的形式，没有交代这种并列连接词在汉语里哪些场合可用，哪些场合绝对不可用。主要的毛病还是没有帮助学生养成拿语言结合具体生活情境去思想的习惯。同时，我们也可以从上例看出课文教学方面有问题。学生很形式地记住了“一方面”是 *on the one hand*，“另一方面”是 *on the other hand*，而没有真正了解这两个词组在具体生活情境如何应用。事实上对于课文的形式主义的了解往往是误解。这特别表现在习惯语方面，例如 *pulling his legs* 了解为“抽他的后腿”，*You must give way* 了解成为“你得让路”，*Oh, well, come!* 了解为“呕，好哇，来吧！”之类。从翻译看，象这种似是而非的了解是很普遍的。

“种瓜得瓜，种豆得豆”。学生方面的似是而非的形式主义的了解必须归咎于教师方面的似是而非的形式主义的教学。拿分析性阅读为例。照道理说，分析性阅读是外语课程中的关键性的项目，因为它是各种练习的中心，学生应该从这里面学习得词汇和语法的实际运用，阅读的方法，写作的方法，总而言之，语言结合思想的方法。一篇文章首先有一个主题思想。这主题思想是通过一系列的意思发展出来的。主题思想如何发展，它所借以发展的那些意思在先后次第，轻重分量上如何安排，它们衔接照应

的脉络如何，这些都是写作一篇文章首先要解决的问题，也是了解一篇文章首先要解决的问题，因为文章里每一段每一句乃至每一字都因这种主题思想的发展和上下文的脉络而得到它们的生命，它们具体的意义。懂得了这个全局的安排，许多一字一句的个别问题就可以迎刃而解；不懂得这个全局的安排，而去孤立地揣摩某一字某一句，那就是脱离思想的具体生活情境而专扣语文形式，那就是形式主义。检查一下我们过去的分析性阅读实际教学情形，它是怎样的呢？教师往往花大部分工夫去就某一字某一句孤立地进行分析，孤立地叫学生作复用练习。在一篇文章上这样花了许多钟头之后，如果追问一下这篇文章的大意是什么，学生往往瞪目不能作答。这正是所谓“只见树木，不见森林”。我们可以想象得到，学生在受过这样形式主义的训练之后，去进行独立阅读，会从作品里得到些什么；去学习写作，会作出什么样的文章来。我们当教师的人在评阅学生读书报告和作文的时候，往往唉声叹气，好象怪学生们太令人糟心，其实这正是我们应该返躬自问，痛自谴责的时候。

这里只是就分析性阅读来说明形式主义的危害性，其实其他课目中都普遍地存在着这种情形；即单就分析性阅读来说，上文所说的也只是一个例，其实分析性阅读的其他教学环节也还是同样地暴露出严重的形式主义。这是当前改良外语教学法的一个首要的问题。不克服这种形式主义，外语教学就无从走上正轨。

四 教师应该做些什么？怎样做？

这个问题和以上所谈的几个问题都是密切相联的。因为它特

别重要，所以把它单提出来谈一谈。

教师是个什么样的人呢？他应该起什么样的作用呢？这是每一个教师都先应认识清楚的问题。如果在这问题上认识不清楚，他就会忽略他本分应该做的事而去做些不应该做的事，而且对于他所做的事也做的不得法，产生一些反作用。特别是青年教师们往往以高度的热忱代替了明确的认识，在教课时尽所有的能力想把所有的知识都和盘托出，塞到学生脑子里去，不管他能不能消化。好比走路，要紧的是达到目的地，假如在走弯路和错路上显出了高速度，打破了赛跑的记录，那就不只是费力不讨好，而且错过所要达到的目的地。

教师是个教育者。“教育”这个名词在拉丁文为 *educatio*，原文为“抽引出来”。顾名思义，教师的功用就在把学生的潜在的能力（知情意各方面的）都“抽引出来”，使它得到尽量发展。在古希腊时代，一个教师就叫做“引路人”，他须引着学生走而不是背着学生走。学生本来长着脚，自己可以走，教师在这个世界里早走了一些日子，多走了一些地方，可以指点年轻的初出门者，说路应该朝哪里走，怎么走。希腊最著名的大哲学家和青年导师苏格拉底是个助产妇的儿子，他说他自己在教导青年方面所做的工作就是他母亲所做的工作——催生。他确实是个“催生”的能手。我认为每一个教师都应该仔细读几篇柏拉图的对话，从苏格拉底那里多学些“催生”的诀窍。这些古老的故事，对于外语教学有什么现实意义呢？它至少可以纠正我们对于教学工作的看法。我们一般人都认为教学是从教师方面“传授”一些知识给学生，而古老的看法却是，教学是教师从学生方面“抽引”一些东西出来。究竟哪个看法是正确的呢？这里请允许我谈一谈个人的经验。我在大学里一直听过十四年的课——听老师们照本宣读

他们辛辛苦苦准备出来的讲义。现在事隔二三十年了，我回顾了一下，那十四年的听课对于我发生了多大影响呢？我坦白地说出来，不怕老师们听见，也不怕旁人笑话，那个影响实在是微乎其微的。但是我从老师们倒也得到了一些教益，那是在私人谈话中——可惜这又太少了——老师们了解了一下我的情况，向我提出一些问题，告诉我某门课程有哪些经典著作必须读，哪些地方应该特别注意，我目前的欠缺在哪些地方。从此我就顺他们所指点的方向，自己去读了一些书，钻研了一些问题。我现在回顾一下，假如我这一生有什么些微成就的话，功劳应该归于谁呢？我也可以坦白地说出来，不怕老师们听见，也不怕旁人笑话，除了老师给我指出了方向以外，一切的路都是我自己这双脚走的，一切的功劳都是我自己的！因此，我有一个坚强的信念：一个教师如果能让自己做尽量少的工作，让学生做尽量多的工作，如果他能把学生的潜能“抽引”出来，“催生”出来，达到完满的发展，他就是一个最好的教师，就算尽了他的神圣的职责。

我在这里所说的就是教学法上的“启发”和“灌输”的分别。道理是很容易懂的。举个例子来说，我们要学生知道兔子有四条腿，前腿低，后腿高，后腿高所以跳跑得快。按照灌输的方式，教师先把这几句话编好，念给学生听，还抄在黑板上，叫学生抄下记熟，等到考试时可以在试卷上再抄一遍。按照启发的方式，教师先指一只活的兔子给学生看，于是问他们：兔子有几条腿？前后腿是不是一般高？后腿为什么高些？我曾经这样问过我的孩子。她把兔子一看，数了一数，头两个问题她都答对了，对第三个问题她回答说：“它生来就高呗！”我没有耐烦在这个问题上对她继续进行教育，就索性告诉了她正确的答案，我还是回到灌输式。如果坚持启发式的话，我就应该放兔子跑给她看，还牵一头牛来，鞭它一

下，让它也跑跑看，和兔子比较比较，还可叫她自己跳一下，体会体会跳的时候要取什么姿势，怎样才跳得远些。这样办，她就会自己发现后腿高的道理了。经过这一番观察体验和思考，她所得的知识就牢固了。

对于外语教学，启发式尤其重要，因为如上文所说的，语言与思想是密切联系的，语言的工作必定同时是思想的工作。别的工作都可以由旁人代庖，只有思想工作却必须开动自己的脑子。我们不妨自问一下：我们现在在外语教学方面所采取的是灌输式呢还是启发式呢？我也旁听了一些课，看过一些教本和教案，我的总的印象是：现在的老师们所用的那一套基本上还是过去他们自己的老师们“传授”给他们的那一套。他们自己的老师们还鼓励过他们查查字典和参考书，现在他们倒是进步了，把一切困难都替学生解决了，连字典和参考书也不必去查。据说这是替学生“节省时间和精力”。我自己也不是例外。我明白启发式的重要，初上堂总是设法向学生提问题。有时是一问三不答，就索性不问了。有时问一个问题，须辗转旁敲侧引，绕了许多圈子，才得到一个正确的答案。真是费时间！也真是费精力！这样绕圈子，如何能在规定时间里完成任务，符合教学计划？为着省时省力，还是由我来包办吧！讲解呀，分析呀，例证呀，弄得唇焦舌敝，满身大汗。有时放下粉笔，看一看学生的面孔，都是些疲倦的没有表情的面孔！看一看课堂里的空气，心里明白这才叫“沉闷”，不是味儿！

这种现状该不该改呢？该改。如果有人说不该改，我倒很愿意听一听他们的理由。如何改呢？首先要教师们在思想上明确启发式教学法是外语教学的唯一的好方法。在思想上明确了，就要始终不懈地坚持原则。这是一件既费时间又费精力的事，但是这

样办所得的效果是真正的效果。我们就要不惜时间，不惜精力，克服急躁病。目前学生不爱答问是事实。我们应该把训练学生有问必答作为重要的目标之一。关键在于头一二年。如果头一二年依照上文所说的四会原则和直接教学法进行教学，问答就成为教学的主要方式，学生就自然会养成热爱讨论，有问必答的良好习惯。这个习惯养成了，独立工作的能力自然就会逐渐提高，开动脑筋去钻研的风气也就会逐渐形成。这样，课堂的空气就会活跃起来，教与学都会成为愉快的工作了。

教师应该做些什么呢？怎样做呢？如果掌握住了上文所说的一些原则，如果肯去想办法，办法就不难想到。姑又举分析性阅读来说。每一单元的教学可以分为三个阶段。第一是预习阶段，学生按照教师所发的启发性的指示和习题进行预习，自己记下困难和心得。这是最重要的一个阶段，预习的工作做好了，以下各阶段的工作就容易做得多。第二是上课阶段，上课即以问答和讨论的方式检查预习的成效，非遇确是学生自己不能解决的困难，教师绝对不进行讲解，所有的讲解必须是学生想知道而自己无法知道的。这些问答中可以搀进新的练习题。学生应有充分机会提出他们的困难和表示他们的意见。第三是复习阶段，学生一方面复习课文，一方面讨论或写作教师所留下的习题。有一种工作是特别值得在复习阶段做的，那就是总结工作。这是就某一个中心问题(例如文章的布局，分词的用法，某些习用动词所跟的前置词之类)，去检查过去几次的阅读材料以及自己过去在这方面所犯的错误，加以排比分类，进行分析，找出规律或道理来，写成一篇总结。这就是把感性认识提高到理性认识，从现象到规律，从知其然到知其所以然；这也就是科学研究。有人以为在本科阶段，学生主要地要吸收知识，科学研究会妨碍语文的学习。这是个不

正确的看法。要学好语言，就得学会运用思考，就得把它作为科学研究对象去学习。教师在这方面应起些示范的作用，让学生知道正确的路径和方法。建立了研究的风气以后，他就会发见许多问题都可以由学生去解决，他自己也就日渐轻松而愉快了。

载《西方语文》第一卷第一期，1957年6月。

为什么要放？怎样放？

在《中国青年》里读过一些关于“青年怎样对待百花齐放”的文章，我有许多话想说。依我猜想，这些文章的作者大半是二三十岁上下的人。我今年六十岁了，以六十岁的人来看这问题，当然和二三十岁的人的看法有些不同。但是我也是从二三十岁走过来的。于今回顾一下我在文艺阅读方面的探险历程，觉得冤枉路实在走得不少。如果老天允许我回过头来重新做二十岁的青年，凭着一些“事后聪明”的失败教训，也许少费一点气力而多得到一些收获。这当然是幻想。因此，我羡慕青年人，我也渴望青年人不要再走我所走过的那些冤枉路。本着这种心情，我就文艺阅读问题谈一谈我的意见。

首先是“放”的问题。我自己是先在鸟鹊笼里关了十来年，而后一放就放到大沙漠里去的。小时我读的是私塾，教我的人就是我父亲。他是做八股的，讲礼教的，“圣贤书”以外他一律不准我读，小说特别遭到严禁。十五岁以前，我只偷看过《三国演义》和《西厢记》。当时我只私下怨恨为什么不许我读这样有趣的书。现在我才明白这种禁戒对我所造成的损失，我的情感和想象在刚发芽的时候就遭到风霜，在心理发展上我自幼就养成了个

残废人。十五岁以后，我进“学堂”了，脱离了父亲的监督，在阅读方面倒是无拘无碍，可是就象被扔到荒山里或大沙漠里去自寻生路。在荒山里我也偶尔拾得花果，在沙漠里我也偶尔找到金粒，但是费了多少冤枉的摸索！许多好书我都没有读，倒读了一些不三不四的书。我单凭一时的兴趣去东奔西窜，没有一个计划，也没有一个重点。这好比游历，在一些小丘小壑里流连了太久，把游西湖和庐山的时间也耽搁了。影响的好坏暂且不说，单就时间精力来说，这是不必要的浪费。过去固然有人赞扬“以有涯之生，作无益之事”，我却看不出这里有多大道理。我自己这样做过，现在只有使我后悔。

根据这一点痛苦经验，我赞成放，赞成有目的有计划地放，我反对鸟鹊笼式的禁闭或是温室式的培养，因为这会妨害蓬勃生机的自然发展，养成一些心理上的聋子跛子或是一些经不住风吹雨打的娇花；但是我也反对把青年扔到荒山或是大沙漠里，让他们去自寻生路或是“披沙拣金”。我认为阅读好比游历，到一个新奇的国度去探险之前，如果登高了望一下，或是找一本游记或游览指南看一下，把这国度里山川形势知道个大概，知道哪些地方是该游览的，然后定出日程来，按部就班地去游览，这样有计划地做，收获会要大些。如果只给你一张到那个国度的通行证，对于你倒是“放”了，而你却不知道往哪里走，始终在迷途里摸索，你就不能最合理地最有效地收到那“放”的效果。你就可能自己把自己禁闭在一个无聊的小角落里。这就还不是真正地“放”。

要放就要真正地放。前几年青年们读的是《把一切献给党》，《卓娅与舒拉的故事》，《钢铁是怎样炼成的》，《古丽亚的道路》，《拖拉机站站长和总农艺师》之类书籍，现在读的是《约

翰·克利斯朵夫》，《少年维特之烦恼》，《简·爱》，《茶花女》乃至《三K党》，《奇婚记》，《假面具下的爱情》之类书籍，这是否就算真正地“放”了呢？我很怀疑。放是放了些，放得有些不伦不类。要说从《把一切献给党》，《卓娅与舒拉的故事》那一类书籍转到《三K党》，《奇婚记》那一类书籍是“放”，那就很难说从坏放到好。《克利斯朵夫》，《维特》那一类书籍固然是好的，但是比它们更好的书籍还不计其数。从《中国青年》和《中国青年报》偶尔见到的统计和报导看，青年常读书籍的目录不是很长的，可以说，他们所涉及的范围窄狭到很可怜的地步。说外国古典吧，为什么《荷马史诗》，《堂·吉珂德》，莎士比亚，莫里哀，《浮士德》，《战争与和平》之类名著至今还打在冷宫呢？近代小说在十九世纪俄国成就最大，为什么读托尔斯泰，屠格涅夫，陀思妥耶夫斯基，契诃夫等人的并不多呢？为什么读高尔基的《母亲》就不如读《简·爱》和《茶花女》那样起劲呢？有一部分青年似乎矫枉就必须过正，从一个极端走到另一极端，对思想性较强的作品看厌了，就专找谈爱情的书籍去读；对一部分苏联作品感到不满足，因而就连帝俄时代的名著也不看了。这是不是一个值得庆幸的现象呢？就中国古典来说，多数青年的认识似乎还没有超过《水浒》，《红楼梦》和《三国演义》那几部小说。为什么读诗词曲的人还是很少呢？再说文学范围是很宽广的，小说，戏剧和诗歌之外，也还可以看一些传记，游记，日记，书信，小品文之类。再推广一点来说，历史（例如《左传》，《史记》，《资治通鉴》），哲学（例如《论语》，《庄子》，《论衡》），科学（例如《水经注》，《本草纲目》）各方面的名著也还是可以当作文学书籍去读，我再说一遍，现在青年读物的范围是太窄狭了。

窄狭就是闭塞，就是不放。从前人把眼界闭塞的人比作井底蛙。“坐井观天”，就势必“诬天渺小”。这里就牵涉到文艺读物有毒无毒的问题。毒是从两面来的。一面是从作品本身来的，海淫海盗的书本身就有毒，它们写作出来就是为着传播毒素的。另一面是从读者自己的低级趣味来的，名著写人生各方面，因而也就有阴暗丑陋的一方面，有些读者把眼光就专注在这样阴暗丑陋的片面，例如读《水浒》就专注意西门庆和阎婆惜，读《红楼梦》就专注意贾璉和鲍二家的那种场面，这样一来，原来在一剂药方里有其它药品配合可以抵消坏作用的那种毒药被抽出来单独使用，当然就要使饮者中毒了。姑就目前许多青年爱看的《约翰·克利斯朵夫》和《少年维特之烦恼》那两部书来说，这两部书都是好书，也都是各国青年都爱好的书。如果读者把自己封闭在两书的某一片面，比如说，读《克利斯朵夫》只被它的个性自由主义吸引住，读《维特》只醉心于那一点失恋的愁苦，它们的影响就不能说是健康的。它之所以是不健康的，因为它是片面的。就大的范围来说，这两部书在全部世界文学宝库里是片面的；就小的范围来说，个性自由主义在《克利斯朵夫》里和失恋的愁苦在《维特》里尽管是突出的，却还是片面的。某些青年人之所以陶醉于这一片面，大半是因为这一片面打中了他们心里的弱点，比如说，失恋的人读《维特》就特别感到痛快。由于要迎合自己某些弱点而爱读某一类书的人是很多的，恰是这种人容易中毒，因为书中某一片面滋长了他们的弱点。

有毒无毒的问题就在这里。我们怎么对待这个问题呢？有些关心教育影响的人提出了一个简单的方案：禁闭。禁闭是行不通的。我父亲禁止我看小说，我还是偷看了一些。要点还不在此。如果因为文艺作品可能发生坏的影响而就加以禁闭，那就势必禁

闭一切文艺作品，象中世纪基督教会那样，因为凡是反映现实的书，象上文所说的，都不免要反映出现实的一些阴暗丑陋方面。象《荷马史诗》那样庄严伟大的作品也还有写残暴、欺诈乃至淫荡的段落。因此，另外一些关心教育影响的人就想出另一办法：删削。在各国青年读物里，许多古典作品都因此遭到宰割和损坏。我不赞成这样做，因为这是歪曲作者所反映的全面真实，不但对作者不起，而且对青年也无好处，这就象怕他胃弱，一辈子只准他喝奶。这也还是温室培养的一种方式。青年人大半反对这两个办法。他们说，“别对我们那样不信任，我们自有鉴别力，我们也能分析，能独立思考！”这种信心是可喜的，也是教育家们所应估计到的。不过作为一个过来人，我敢说文艺鉴别力固然是青年人大半都有一些的，但是青年人所有的那一点不一定就十分可靠，比较可靠的文艺鉴别力是长期努力培养的结果。

问题的关键就在文艺鉴别力。有了鉴别力，读作品就不怕中毒。一个人不会为低级趣味的东西迷住，如果他知道有较高尚的东西，有更富于吸引力的东西。鉴别力就是比较力和分析力。比较和分析都要靠掌握比较全面的材料。好比谈恋爱。从前有些长期没有接触女性的小伙子，碰到第一个姑娘就一见钟情。如果他对于女性有较广泛的接触，较深刻的认识，他就会见出她们之中还有高低之别，知道挑选他认为最满意的。所以培养鉴别力就要靠“放”，就要靠让青年多读一些好的作品，对文艺逐渐形成一个比较全面的认识。再拿歌德的《维特》来说吧。一个处在类似维特地位的青年如果只知道《维特》这一本书，他就势必陷在那个失恋愁苦的小圈子里。如果他进一步读一读同一作者的《威廉·迈斯特》，他就会从《维特》的圈子解放出来，认识到人生的

较广大的方面。如果他再进一步读一读《浮士德》上下两部，他的世界就会更加广阔，就会认识到人生的较深刻的方面。文艺作品原来就有“解放”的功用，未解放前的闭塞总是一种压抑，因此，总是一种中毒的根源。文艺作品之所以要产生教育的功用，也正因为它有“解放”的功用。温室培养式的文艺理论和创作方法之所以是不健全的，也因为它没有看到文艺的这个“解放”的功用。

上文提到还有一种本身就有毒的作品，例如海盗淫的书藉。我们对这一类作品怎样看待呢？有些青年说的很干脆：“遇着毒草，也要拿起来把玩一番”，看了海盗淫的书，“终不成看了便去嫖妓，作窃！”我不赞同这个看法。我们并非说，所有的看海盗淫的书的人都必然要去作淫盗的勾当；但是我们必须说，确实是有一部分人看了这类书而去作淫盗勾当的。美国这类书特别多，他们的青年从这类书所受的毒害是铁一般的事实。我在写这篇文章时，摆在桌上的6月13日的《人民日报》里就有《美国文化淫盗，台湾青年受害不浅》一条记载，读者不妨翻出来再看一遍。这里还必须指出，这类黄色书藉并不能看作文艺作品，它们是彻头彻尾的毒素。我们有些人之所以想看它们，正是因为这些书藉迎合了他们性格中的落后方面，正因为他们还闭塞在低级趣味里，还没受到真正文艺作品的“解放”的功用。

青年中“放”的问题是艰难而复杂的，不是一篇短文可以解决的。最后，我向文化教育领导方面呼吁：请更严肃地对待这个问题，禁闭固然走不通，放任自流也未必是上策。此外，作家和翻译家们也得多关心一点青年阅读问题，现在的文艺书藉无论是在量方面还是在质方面，都还远不足以应付现在青年的需要，要

青年“放”，就要替青年创造“放”的条件。

载《中国青年》第十三期，1957年7月。

不能先打毒针而后医治

政治同业务是统一的，“先专后红”，不妥，“先红后专”也不妥。

首先同意几位同志的意见，这是资本主义，社会主义两条路线的问题。这首先表现在知识分子的立场上。从这次反右派斗争中，得到一个深刻的教训，就是几乎所有右派分子毫无例外地都是些极端个人主义者，一切从自己出发，图名利，争地位，把知识当作商品来卖，这首先是立场问题。这种思想形态有它的深固的阶级基础和历史根源，不肃清它，就无法过社会主义这一大关。追根到底，这首先是立场问题，也就是为谁服务问题。我们马克思主义者不是为科学而科学，为文艺而文艺，也不是为个人名利而科学，而文艺，我们要求科学和文艺都要为人民谋幸福，都要达到改造世界和改造自己那个崇高的实践目的。资产阶级右派分子站在个人主义的立场上就不这么想，科学和文艺都首先为他们自己服务，为他们争名夺利，往上爬，骑在人民头上的工具，为着达到这种卑鄙的自私目的，他们就势必置集体利益于不顾，一遇到阻力，就心怀仇恨，由反动的思想发展到反动的行动。这种人怎么会进入社会主义社会呢？社会主义社会所要求的思想和品质正是和他们的那种思想和品质相对立的。他们口里说赞成社会主义，那就必然是虚伪的。同时，他们这种人也就必然反对党、

仇恨党，因为我们的党是领导人民走向社会主义的党，是要消灭资产阶级思想包括个人主义在内而建立马克思主义的世界观和人生观的党。右派分子既然从个人主义出发，就必然仇恨违反他们私人利益的社会主义制度，仇恨与资产阶级思想对立的马克思列宁主义，仇恨这种制度和主义的捍卫者和推动者：共产党。所以这是两条路线的生死斗争的问题。

所谓“红”与“专”的问题也就是这两条路线的生死斗争问题中的一部分。如果说，“先红后专”，指的是先把个人主义立场放弃，才能更好地为社会主义服务，那么还是可以的。离开“红”而讲“专”，那是什么样的“专”呢？那就是资产阶级路线的“专”，就是反党反社会主义的“专”。很难想象，我们既然要跟着党走向社会主义，同时还要培养出一批反党反社会主义的“专家”，来腐蚀我们自己，消灭我们自己。在科学领域里，离开“红”而讲“专”，那就成为钱伟长、费孝通之流的“专”，他们利用他们的“专”来企图复辟资产阶级在政治上和学术上的统治；在文艺领域里，离开“红”而讲“专”，那就成为冯雪峰、丁玲之流的“专”，他们利用他们的“专”来腐蚀人民的灵魂，推翻党的领导。从这些右派分子的事例看，我们如果提倡脱离“红”的“专”，那就等于自杀。

我们大多数知识分子是从旧社会移交下来的，这批人在踏上新社会以前，在不同程度上已经在资产阶级制度和教育下不同程度地各有所“专”。这是脱离“红”的“专”。到了新社会里，脱离红的“专”，就是资产阶级路线的“专”，所以，他们如果想用他们的一技之长来为社会主义建设服务，就不得不补课，接受社会主义教育，进行思想改造。就这批旧知识分子来说，“先专后红”还有它的片面的意义。其所以是片面的，因为“红”所

需要的“专”不是资产阶级所需要的“专”，旧知识分子原有的“专”有些要拿“红”来改造，有些还要拿“红”来清洗，他们还要在“红”的基础上对他们所“专”的那一门知识上重新大大地下一番“专”的工夫。这就是说，他们也还是要先“红”后所“专”。姑举哲学和社会科学为例。在唯心哲学和资产阶级的社会科学上“专”过的人在新社会里用得着他们的“专”吗？他们如果还想用哲学和社会科学来为新社会服务，就得从头当小学生，根据新的客观现实和新的客观需要，去探求新的事物规律。如果他们以为原来的“专”已够了，所差的只是“红”，哪就不但不可能接受“红”，而且就必然要死守原有的“专”，一定要使唯心哲学和资产阶级社会科学复辟。这就是目前许多右派知识分子的狂妄企图。

“红”与“专”是统一的，现在搞社会科学真正要“专”，非“红”不可，不“红”则“专”不进去，不懂马列主义方法，愈“专”愈不对头。对于年青一代来说，“先专后红”；就是说，把他们训练成我们这样的旧知识分子，然后再费大力对他们进行思想改造。所谓“先红后专”，其意义就不过如此。必须指出，我们旧知识分子之所以要采取片面意义的“先专后红”，是一件不得已的事。头一层，这是一条冤枉路。我们旧知识分子花去了我们青春时代最宝贵的光阴与最旺盛的精力，沿着资产阶级的路线，对某一门学问“专”了一阵子，现在发现一向敝帚自珍的那一点家当，不但大半是无用的而且是错误的、腐朽的，只得走回头路，重新学习起，谁也不免后悔从前精力的浪费。假如一开始就走上正路，我们岂不是可以有较多的成就，更好地为社会主义建设事业服务？其次，这也是一条艰难的路。从这次反右派斗争看，我们已经很清楚地认识到思想改造没有我们原来所想象的那

么容易。先入为主，把多年学习得的东西丢掉，比从头学习一件新的东西要困难得多。既然养成了资产阶级心理习惯，例如个人主观主义，自高自大，名利观念，抽象的民主自由，艺术的良知等等，都在你心里扎下极深的根，有形或无形地在支配你，要把这些东西扫除干净，绝不是一朝一夕所能做到的事。所以脱离“红”的“专”对于“先专后红”的“红”就是一个大障碍。我是一个过来人，深知此中甘苦。现在却说要年青一代人走这条老路，“先专后红”，那就等于请他们先裹小脚，然后再设法去放大，或是先向他们注射毒针，然后再设法去医治。这不但是愚昧的办法，而且是残忍的办法！

所以我说，“先专后红”的口号万万不能蔓延。

载1957年10月25日《光明日报》

罗隆基要把知识分子勾引到 什么道路上去？

罗隆基一再大言不惭地说自己有代表大知识分子资格。这是对于知识分子的侮辱。要说罗隆基代表知识分子，他也只能代表知识分子的最落后的一面。无论罗隆基能不能代表知识分子，他想对知识分子进行欺骗，煽动知识分子的落后的一面，利用他们作为他的政治资本，却是事实。他想找群众做后台。在现在中国，基本群众是工农，而工农却不能成为他的政治资本，一则由于他的封建地主意识，他眼里一向没有工农，至今还没有认识工农的力量；二则工农眼里也没有罗隆基，他在工农中是找不到市场的。剩下的就只有知识分子，于是他就决定押这一宝。他对知识分子的作用也作了错误的估计，这是与他轻视工农大众分不开的。他以为现在知识分子就是封建时代的“士”，可以用一切高官厚爵来收买，以为现在国家各部门的建设非有知识分子不行，知识分子是各部门的骨干。能抓住知识分子就可以成大事，不要工农也行。他认识不到毛主席所说的“知识分子如果不同工农群众相结合，则将一事无成”。

他既然想要知识分子的力量来打江山，当然就希望这一块市场归他独占。他看到共产党也在知识分子中间发展党员，心里就

大起恐慌。本来专与红的结合才能更好地为社会主义服务，知识分子入党，对于社会主义建设是好事，对知识分子也是好事。但是罗隆基考虑这个问题，并不是从国家利益和知识分子的利益来着眼，而是从封建割据和帝国主义的“势力范围”的观点来着眼。于是他一方面肆无忌惮地提出工农归共产党，知识分子归民盟那个谬论的建议，一方面趁鸣放之际，混水摸鱼，和章伯钧篡改民盟的组织路线，拉拢落后分子，号召“火线入盟”。这不是向党进攻是什么呢？

罗隆基向党进攻的策略是非常毒辣的。正如在政权的问题上，他的主要攻击目标是无产阶级专政与党的领导这个基本原则，在知识分子的问题上，他的矛头也首先对准着党对知识分子的团结教育改造这个基本政策。民盟作为一个知识分子的政党，它的中心任务就是贯彻党的这个基本政策，在党的领导之下，对旧知识分子进行团结教育改造。罗隆基身为民盟的领导人，不是不知道民盟的这个中心任务，但是这个中心任务是和章罗联盟的阴谋背道而驰的，于是他们就篡改民盟的政治路线，把思想改造偷偷地放开，代之以他们所曲解的“百花齐放、百家争鸣”。这还不算，罗隆基还到处对知识分子的思想改造进行恶毒的污蔑。他在今年全国政协大会发言里说，“中国旧社会的‘士’有这样一套传统观念：‘以国士待我者，我必以国事报之；以众人待我者，我必以众人报之’。合则‘士为知己者死’，不合则‘士可杀不可辱’”。他替知识分子提出“礼贤下士”和“三顾茅庐”的要求。他说：“必须指出，今天批评、斗争和改造的团结方式同‘士’所期望的‘礼’和‘下’之时是有矛盾的”。最后，他还劝领导干部要“主动努力”，“来消除彼此间（这就是党与知识分子）的隔膜”。

这番话是值得仔细分析一下的。首先是罗隆基在党与知识分

子之间造成一个本来没有的主客之分，仿佛党是主，而知识分子只是客，不是当家作主的人；党是雇主，而知识分子是被雇用的；党是整人的，而知识分子是挨整的。其次，罗隆基认为由思想改造，党与知识分子之间就有了他所说的“隔膜”，为了消除这种隔膜，最好是放弃思想改造而代之以“礼贤下士”，第三，他对知识分子说：党对你们不但没有“礼贤下士”，而且思想改造就是对知识分子的侮辱。“士可杀，不可辱”，受辱就要起来抵抗。这番话是与他的“无产阶级小知识分子不能领导资产阶级大知识分子”那句话是一脉相承的，其目的都在挑拨离间党与知识分子之间的关系。这就是右派分子的“知识分子阶级论”。究竟在新社会里，知识分子是否降级了，受了“辱”呢？事实是不容罗隆基等右派分子一笔抹煞的。党对知识分子是一向重视的。远在1939年毛主席就发出“大量吸收知识分子”的指示。解放以来，党一直在把知识分子问题提到重要的议事日程上。团结教育改造的政策正足以说明党对知识分子的重视。今天的知识分子，无论就在国家生活中所起的作用来说，还是就政治待遇和物质待遇来说，比起过去国民党时代，都只能说是升了级而不是降了级。罗隆基之所以要抹煞事实，进行污蔑，就是要欺骗知识分子，把他们从党这一边勾引到他罗隆基那一边，从社会主义路线转到资本主义路线。在这方面他对知识分子也作了错误的估计，所谓“以小人之心，度君子之腹”，以为中国知识分子还都象他罗隆基。他没有看到今天的知识分子大多数人是要求进步，愿意接受社会主义改造的。他们有的已经基本上站稳工人阶级立场，改造成为工人阶级的知识分子，有的也在逐步改造中。

违反历史规律的人不肯正视现实，往往爱打如意算盘。罗隆基的如意算盘可以分为三大步骤。第一步是招兵买马。这是与上

面所说的挑拨离间和诱骗拐带分不开的，他自封为“知识分子的代言人”，就摆出一副狐狸面孔，向知识分子讨好，“许甜头”，说什么党是不信任你们的，要侮辱你们的，咱们原是一家人，都是知识分子，别跟他们走，到我这边来，我替你们叫苦申冤，我让你们“抬头出气”，让你们有“大天地的温暖，小天地的自由”。他们说你是反革命，斗错了你吗？我替你“平反”，就连你胡风也不是反革命，来吧！将来的江山有咱们的一份呀！这就是罗隆基和章伯钧一班右派分子招兵买马的宣传提纲。

第二步是秀才造反。右派分子对这一点是很有信心的，“6.6”座谈会上他们那副眉飞色舞张牙舞爪的神色就足以说明这一点。罗隆基早就向浦熙修说得很清楚，“你不要以为无枪无弹就不能逼宫，王莽取得帝王，并未费一兵一卒。到了瓦解之势已成，乱者一呼，天下四应，”原来这位自称“绝无什么野心”的罗隆基还想在“乱者一呼，天下四应”的时候当王莽。王莽干的是篡位，罗隆基也就想篡共产党的位。他的“礼贤下士”，原来也是从王莽那里学来的。

这里人们不免要问：在今日世界，罗隆基凭一撮右派知识分子就能当成王莽吗？工农不在他们一边，绝大部分知识分子不在他们一边，他们就能稳坐江山吗？是的，这是不可能的，他们之所以敢有此妄想，因为他们手里还有最后一张王牌，那就是引狼入室，投靠他们的美国主子。艾奇逊不是老早就向罗隆基这批洋奴买办送秋波，说中国未来的希望在“民主个人主义者”吗？罗隆基这些年来所扮演的正是这种“民主个人主义者”的角色。他们在积蓄力量，静待时机。所谓“时机”就象匈牙利事件之类的国内扰乱。他们是以兴奋的心情迎接匈牙利事件的。在罗隆基那批右派分子向党猖狂进攻的时候，他们的估计是类似匈牙利事件

的局势在中国已经到来了，所以他们就乘机而起，到处放火，企图制造匈牙利事件，从而请美帝国主义插足干涉。罗隆基常告诫他的党羽们“多多研究第三次世界大战是否会爆发”。在他看来，第三次世界大战不可避免，前途未可乐观，应该对美帝预留一着棋子。这和蒋介石望眼欲穿地盼望第三次世界大战爆发，从而恢复封建买办阶级的统治，是没有两样的。

罗隆基他们的这三大步骤是一步紧接着一步的，前一步都是后一步的准备。假如他们的如意算盘打成了，我们且想想看，中国会造成什么样一种局面呢？很显然，美帝国主义会成了他们的太上皇，他们就成了美帝国主义的傀儡，狗仗人势，来骑在中国人民的头上。这就是把中国拉回到蒋介石统治下的旧中国局面，李承晚统治下的南朝鲜的局面，吴庭艳统治下的越南的局面。中国就会成为美帝国主义的原料市场、过剩物资的倾销场、军事基地和炮灰的来源。右派分子想望的是资本主义复辟，请问，到了那种殖民地的局面，中国还能发展什么资本主义吗？且看工商业和农业在南朝鲜和越南的落后状况和人民极端痛苦的情形，且回忆一下我们自己在解放前的情形，我们就可以知道罗隆基们要把中国带到哪条道路上去。

事情是明显的，罗隆基这一批右派分子是要利用知识分子来造反，搞资本主义复辟，其结果只是把中国带到殖民地的道路。问题的严重性在此，我们今天斗争的重大意义也就在此。我们今天所要作的选择是社会主义与资本主义两条路线之间的选择，也就是独立国与殖民地之间的选择。罗隆基这一批人选择了殖民地的道路，这是不符合中国人民利益的，也就是不符合我们知识分子利益的。对于我们知识分子来说，这是要在主人翁与洋奴买办之间作选择。罗隆基这一批人要勾引我们走的是洋奴买办的道

路。我们要向他们进行激烈的斗争，原因也就在此。我们在这次严重斗争中，不但要彻底打垮敌人，而且也要提高自己的政治觉悟。罗隆基的问题说明了如果让知识分子两面性之中落后的那一面发展下去，会产生什么样严重的后果，同时也说明了知识分子思想改造的重要性和必要性。所以我们今后必须抓紧思想改造的工作。

载1957年12月25日《光明日报》

谈李白诗三首

一谈《经下邳圯桥怀张子房》

子房未虎啸，破产不为家。沧海得壮士，椎秦博浪沙。
报韩虽不成，天地皆振动。潜匿游下邳，岂曰非智勇？我来
圯桥上，怀古钦英风。唯见碧流水，曾无黄石公。叹息此人
去，萧条徐泗空。

要了解这首诗，先要了解我国过去历史上长期在人民群众中流行的两种人生理想，就是“游侠”和“神仙”的理想。这两种理想在现在看来都是落后的，但是在过去，它们是对当时社会制度的反抗和不满，有积极的意义。游侠就是一般所说的英雄好汉。这种人的理想是要讲义气，讲交情，劫富救贫，打抱不平，特别是在强权淫威之下表示不屈服，如果受到一点耻辱和冤屈，就誓必报仇雪恨，要仇人的命，报仇不成，就是牺牲性命也在所不惜。这种人往往练得一手好武艺，有万夫不当之勇，有时还足智多谋。他们不但要替自己报仇，还要替看重自己的知心朋友报仇，而且替旁人报仇比替自己报仇还更奋不顾身，因为正义感之外又加上对朋友要守信义的动机。这种游侠理想从哪里产生呢？如果社会是符合人民理想的，没有什么仇，就没有什么报仇的

人，没有什么不平，就没有什么打抱不平的人。纵然有冤屈不平，如果国家法律能够保障私人的权利，那也就无劳私人去施行惩罚。游侠的存在表明了两个事实：第一，社会上有冤屈不平；其次，国家法律不能消除冤屈不平，甚至它本身就是冤屈不平的根源。在这种情形之下，游侠的理想是正义感的表现，也是人的尊严感的表现，使强权淫威不得不对它稍存戒心而有所忌惮。所以它是有积极意义的。

神仙的理想比起游侠的理想来是较为消极的。游侠要置身“法外”，神仙却要置身“世外”；游侠要凭自己的力量去达到理想，神仙却要凭超自然的力量去达到理想；游侠要抵抗，神仙却常与隐逸结合，只是无抵抗，不合作。这两种理想的性质不同，但是它们的历史根源是一致的。如果社会是符合人民理想的，它本身就是一个极乐世界。它不是一个极乐世界，甚至是一个极苦世界，人们才幻想在它以外能找到一个极乐世界。在科学还没发达的社会里，幻想往往比事实还有更大的说服力和诱惑力，所以象神仙之类的宗教迷信有极广泛的市场。好神仙的人有两面性。就他们逃避现世，迷信有神通广大的力量能创造奇迹来说，是消极的，落后的；就他们厌恨恶浊，不肯同流合污，至少是幻想要有一个合理的社会来说，也未尝丝毫没有积极的一面。游侠和神仙既然都是落后社会的产物，而且对落后社会都表示极端不满，所以在我国过去历史上这两种人常常结合在一起，讲游侠的也往往讲神仙。

李白经下邳桥所怀想的汉朝张良，正是这样一种游侠兼神仙的人物。诗中所说的那壮士是个游侠，黄石公是个神仙，而张良自己为着要替韩报仇，请教这位壮士，但没成功，请教黄石公这位神仙，终得佐汉灭秦，最后却又“学辟谷导引轻身”，“从赤

松子游”，又回到神仙。所以张良的一生只是在侠客、谋士和神仙三种行径里兜圈子；而他的所以为谋士，是因为他有侠客的气概，志在灭秦报韩；他的所以终于回到神仙，也并不是象他自己所说的于愿已足，而是因为看到鸟尽弓藏，兔死狗烹，不免有些灰心。这首诗的本事，读者可以翻《史记·留侯世家》（即张良传）看一下，这里不必复述。

李白的这首诗是属于怀古和咏史类的。怀古咏史在我国许多诗人的诗集里都占很重要的一部分。古有什么可怀，史有什么可咏呢？这首诗里“岂曰非智勇”，“怀古钦英风”两句给了答案。古人和史事可以引起诗人歌咏的，一定是诗人所同情的，体现了诗人的人生理想的；或是诗人所不同情的，诗人在讽刺之中也表现了他自己的人生态度。这首诗是属于前一种情况的。伟大的诗人都必有人民性，所谓人民性，是说他的人生理想和人生态度与广大人民的是一致的。他在诗里表现了他自己的人生理想和人生态度，也就同时表现了广大人民的人生理想和人生态度。从周秦以后，在相当长的时期中，广大人民的人生理想和人生态度有一大部分表现在上文所说的游侠和神仙，只消把我国民间小说和戏剧的题材统计一下就可以知道。这方面的典型形象，是一般民众头脑里的诸葛亮。诸葛亮在历史上（可看陈寿的《三国志》）并不象在小说和戏剧里那样的神通广大。小说和戏剧都起自民间，一般人民是按照他们自己的理想和愿望来铸成象在小说和戏剧里那样的诸葛亮的形象。而这种形象也正近似司马迁在《史记》里所铸成的张良的形象。这两人都有一面是游侠，有一面是神仙，尽管在程度上略有不同，诸葛亮的游侠的成分较少。诸葛亮的形象有很大的人民性，这是每一个看《三国演义》和看旧戏的人都能体会到的。张良的形象也是这样，他成为许多诗人歌咏的对象，

也是因为他有很大的人民性。

张良之所以成为李白歌咏的对象，还有一个特殊的原因。我们一般人想到“盛唐”，总以为那时社会怎样安定，国家怎样富庶繁荣，人民怎样安乐，其实这是幻象。当时封建主聚天下的财富于长安，穷奢极欲，人民生活还是很痛苦的。杨家贵戚的骄横叫在朝在野的人都侧目而视。安禄山乱起，唐朝马上就现出土崩瓦解的局面。当时人民对社会秩序的态度可以从当时流行的小说中看出来。唐人小说表面上大半是些爱情故事，实际上游侠和神仙的思想都非常浓厚，至少是从那些故事里面，可以看出当时尚任侠，讲神仙的风气很盛。游侠和神仙的存在，就足以说明当时社会中不平的事和不合理的事是很多的。否则我们也就很难说明李白自己的性格。李白平生爱学道，号称“诗仙”，但是他的游侠的一面往往被人忘记。魏颢说他“眸子炯然，哆（腮）如饿虎，少任侠，手刃数人”。他的最知己的朋友杜甫有一首七绝《赠李白》，替他下了这样的评语：

秋来相顾尚飘蓬，未就丹砂愧葛洪。

痛饮狂歌空度日，飞扬跋扈为谁雄？

这就是讽刺他学仙学侠两无成。不管成不成，他对仙和侠的向往却是无可怀疑的。读李白的诗，也就要体会到他的六分仙风，四分侠骨。所以《经下邳圯桥怀张子房》这首诗，不但表现了当时广大人民的人生理想和人生态度，也表现了诗人自己的人格。

这里有一个问题：游侠和神仙都是过去落后社会的产物，现在社会已经完全不同了，游侠和神仙的理想是否还有意义呢？上

文分析过，游侠和神仙都有落后的一面，也都有积极的一面。落后的一面会随时代过去，积极的一面对后人还会有几分鼓舞的力量。每个人都可以就自己读这首诗时所起的情感分析一下。以我的经验说，我在十几岁时就爱读这首诗，常常高声朗诵。朗诵时心情是振奋的，仿佛满腔热血都沸腾起来了，特别读到最后“唯见碧流水”四句，调子就震颤起来，胸襟也开阔起来，仿佛自己心中也有无限的豪情胜概，大有低徊往复，依依不舍之意。这种振奋的心情是痛快的，也是有益的。是否我因为想当侠客和神仙才爱这首诗呢？我从来没有过这种幻想和奢望，这首诗也并没叫我存这种幻想和奢望。但是想到“破产不为家”，求刺客去杀威震一时的秦始皇那种英雄气概，那种要奋不顾身去伸张正义的坚贞英勇的精神，不由得我不迴肠荡气，肃然起敬。我爱这种人，觉得在这种人身上见出人的尊严，我希望多见到这种人，我仿佛觉得这种人如果多有些，世界会更光明些，人生会更有意义些。单就我体会这种人的品格来说，我也仿佛得到一种力量，帮助我更好地做人。我想游侠和神仙在这首诗里毕竟是外壳，这外壳里面包含着一种精神，它是感动李白的，也是感动我的，也是感动任何一个有心肠的人的。这就是它的积极的一面，这积极的一面是不会轻易地随时代消逝的。

最后，略谈一下这首诗的格局。从表面看，它是平铺直叙，一气呵成的。分析一下，就能看出它分三段。头四句一段，直叙张良求刺客杀秦始皇的事迹。中四句一段，补叙失败后潜匿下邳，夹以论断，“报韩虽不成”，而“天地皆震动”，毕竟还是叫敌人惊心丧胆；虽被迫“潜匿”，这也不是“非智勇”的过错，每两句一抑一扬，略见波澜起伏。后六句写诗人怀古的心情，是平铺直叙后的一个大波澜，读者须体会这种心情是丰富复杂的，一

方面是“怀古钦英风”，满腔豪情胜概，一方面又“叹息此人去，萧条徐泗空”，大有“前不见古人，后不见来者”那种寂寥的感觉，但是这并不是失望，而是寄深厚的希望于无穷的未来。诗用五古体，古诗可以换韵，换韵往往就同时标出段落（当然也有例外），这首诗就是这样，三段就用三组韵。批评李白诗的人往往嫌他欠剪裁洗炼，这是不正确的。这首诗就表现了高度的剪裁洗炼。张良的一生事迹很多，这里只写到他“潜匿游下邳”为止，至于他后来佐汉灭秦以及晚年学道那一大段经过都一字不谈，虽然首句“虎啸”二字也约略给了一点暗示。如果全写，就不但见不出剪裁洗炼，还会破坏这首诗触景生情的效果。

二谈《黄鹤楼送孟浩然之广陵》和 《闻王昌龄左迁龙标遥有此寄》

黄鹤楼送孟浩然之广陵

故人西辞黄鹤楼，烟花三月下扬州。
孤帆远影碧空尽，唯见长江天际流。

闻王昌龄左迁龙标遥有此寄

杨花落尽子规啼，闻道龙标过五溪。
我寄愁心与明月，随君直到夜郎西。

这两首诗在体裁上都是七言绝句，在题材上都是送行惜别，合在一起谈，比较方便。

送孟浩然诗比较容易懂。孟是由武昌黄鹤楼坐船到扬州（即广陵），李白在黄鹤楼送他。时节是三月，花开正盛，望起来象

烟一般。送行的人依依不舍，直望到孤帆远影渐渐在碧空中消失了，只见长江在遥远的天际流着，他才回过头来。诗人先写出别地别时别景，然后写出自己那种眷恋惆怅的情感。

寄王昌龄诗的局格大致和送孟浩然诗相同，但是比较难懂一点。难在两个问题上。第一是异文的问题。头一句一本作“杨花落尽子规啼”，一本作“扬州花落子规啼”。如果是“杨花落尽”，与“子规啼”较一致。子规即杜鹃，鸣声凄厉，易动旅客归思，杨花落在旧诗中常象征离散，所以苏轼《水龙吟》咏杨花词有“细看来不是杨花，点点是离人泪”之句。如果是扬州，那就很可能李白自己那时在扬州，这就和下文的“明月”有关，相传扬州的月亮特别亮（“天下明月三分，扬州得其二分”）。这两种异文都说得通，很难断定哪一种比较确实。如果“夜郎西”可照下文的解释，“扬州花落”的可能性就较大。其次是地理的问题。王昌龄老家在江宁（南京），他贬龙标尉以前在长安（西安）做校书郎。龙标是个县名，即今湖南西部的黔阳县，五溪（辰溪、酉溪、巫溪、武溪、沅溪）也在湖南西部。郎夜郎属西南夷，在今贵州西北桐梓县。这里应该注意的是“龙标过五溪”的“龙标”即指王昌龄，古人常以地方的名称称呼那地方的人或是在那地方做官的人。这里的问题在于夜郎在贵州西北，而龙标在湖南西部，两地相去很远，而且龙标在夜郎东，不在西。王昌龄到龙标就任，无论是从长安出发，还是从江宁出发，都走不到夜郎。因此，我疑心这首诗写作时期很晚。李白曾因参与永王璘的军事，军败后被朝廷流放到夜郎，后来遇赦才回到金陵（南京）、当涂（在安徽东部）一带，不久就死了。这首诗当作于从流放获赦去金陵之后。如此才可以解释“随君直到夜郎西”一句，那就是因王昌龄被贬而想到自己过去被流放。在唐朝，做官的人贬谪到湖南贵州一带，

是个很大的惩罚。李白身受过这种痛苦，于今又听说他的诗友也要去受这种痛苦，所以一方面既寄深厚的同情于好友，一方面也暗伤自己过去的遭遇。这样解释，诗的情致也就比较深刻。

这两首诗的题材和局格虽大致相同，而情致却悬殊。情致往往要借景物气氛烘托出来。论时节，送孟在暮春三月，送王在“杨花落尽子规啼”的时候，也只在晚春初夏。可是“烟花三月”寥寥四句写出一片多么绚烂繁荣的气象，而“杨花落尽子规啼”就显得凄凉寂寞，不堪为怀了。这两首诗开始所描绘的色彩气氛好比一个乐曲的基调，暗示出全篇情感的性质和深度。同时我们也要注意孟、王两人不同的情境：孟到的是扬州，扬州在唐朝是著名的繁华城市，好比现在的上海；王到的是龙标，西南边陲的瘴病地，去那里就等于“充军”。孟可能只是游历或就任，王是贬谪。情境不同，感触自异。王的遭遇本身已可悲，何况这个遭遇和诗人本身的遭遇又有些类似？“愁心”二字不是随便下的。送孟诗虽是惜别，却没有多深的伤感。“烟花三月”句还略有欣美的意思，最后两句写远眺景致，写出一种高远无穷的气象，与其说暗含惜别，还不如说带有“手挥五弦，目送飞鸿”的闲适意味。如果拿这两首诗朗诵几遍，就能感觉到音调的分别很明显。送孟诗平声字较多，字音都很响亮，大半是能提高又能拖长的，所以读起来可以悠扬而豪放。送王诗头二句音节还很平顺，只是诗的意义决定了它的音调须低沉凄婉，后二句仄声字安排得有些拗，我们很难用读“孤帆远影”两句的调子来读它，它天然地有些抑郁感伤的意味。在这种朗诵的比较里，我们可以体会到诗的情感与声音的关系是非常密切的。

1958年

载《语文学习》第二期，1958年2月。

在《文艺报》文风座谈会上 的书面发言

洋八股是怎样起来的呢？顾名思义，它是从外国来的，用外国语文的形式硬套到中国语文上来，这就叫做洋八股。许多人不一定懂外国文，却很会写洋八股，他们是从翻译的文章学来的。

语言是社会生活中的交际工具。每个民族社会生活的历史背景不同，它的语言也就自有一些特点。俄文和英文不同，中文和英文更不同。这是一个彰明较著的事实，许多翻译者却抹煞这个事实，在翻译的时候往往死扣外国文的字而逐句地直译下来，结果就产生了外国式的中文，也就是所谓洋八股。

举几个简单的例子：我们中国人说，“铃子摇了，学生就上班”，写洋八股的先生们却说，“当铃子被摇了的时候，学生上班”；我们中国人说，“这本书写得很坏，没有人看得懂”，写洋八股的先生们却说，“这本书是写得如此之坏，以至于人们都不能懂它”。象这样的例子是数不尽的。

这些例子说明了洋八股的特点。中文原来直截了当，干干净净；洋八股却拖泥带水，拖拖沓沓。一篇洋八股往往要删去三分之一以上的字句，才能改成干净的中文。所以洋八股对于笔墨纸张是浪费，对读者的精力更是浪费。读到洋八股，读者的第一个印象就是蹩扭，“不象话”，有时费大劲才能把一句洋八股读懂，

有时虽然费了大劲也还是读不懂。就我个人来说，我很少读翻译的作品，因为读原文容易得多，也痛快得多。

是不是中文天生地就不能用来翻译外国文呢？是不是外国文里有些意思找不到恰当的中文来表达呢？这种问题在实质上与另一个问题是相同的：是不是我们头脑里可以有一种思想而找不到语言来表达呢？据我个人的经验来说，只要我头脑里有一种思想而且那种思想是酝酿成熟了的，我就总有办法把它说出来；说不出来的时候，不是找不到语言，而是那思想本身还是模糊的。做翻译也是如此，翻译要表达旁人的思想，这比表达自己的思想当然要难些，但是这种困难并不是不可克服的。只要我真正懂得了原作者的意思，把他的思想化成了我自己的思想，我也就总有办法把它说出来。不过在说的时候，作翻译与自己作文有一个重要的分别。自己作文时思想就直接表现于语言；作翻译时在待翻译的思想与要表达它的中国语言之中，还有一个第三者在作怪，那就是原文。原文在作怪，因为它引诱翻译者脱离它所表达的思想而专注意它的语言形式。正当的过程本来应该是由原文到思想，再有思想到中国语言。而由于上面所说的引诱，翻译者实际上所走的过程往往是由原文的语言形式到中国语言，把思想那一关跳过去或是蒙混过去。外国语言形式和中国语言形式有许多不同的地方，因此就产生了中国语言不能翻译或是难翻译外国语言所表达的思想那种幻觉。中国语言确实不可能翻译外国语文的形式，但是它可以翻译外国语言的思想实质。既然跳开了思想实质，硬要用外国语言的形式套上中国语言，于是洋八股就来了。洋八股的产生并不是由于中文的贫乏而是由于翻译者的愚笨和懒惰。我们在上文所举的那几个例子就可以充分说明了这个道理。

翻译弄出洋八股来，还有几分道理可说，因为原文确是洋

文。有些人自己作文，也作成洋八股，那就更不象话了。尽管不象话，洋八股的势力还很猖獗。这里的毛病还是和翻译的洋八股一样，那就是脱离了思想的具体情境。在具体情境中我们只说“铃子摇了，学生就上班”，而写洋八股的人偏说“当铃子被摇了的时候，学生上班”，他们盲目地接受了外国语文的形式，没有想到这不是人民大众实际生活中的语言。

洋八股是脱离思想具体情境的，这就是说，它是脱离现实生活和脱离群众的。语言是社会交际的工具，在同一社会里语言必是共同的。这共同的语言就是人民大众日常生活中的语言。有了这共同的语言，作者和读者才能建立起思想感情上的联系。放弃这共同的语言使用洋八股，作者就在自己 and 读者之中造成了一堵墙。读者听到作者在用外国方式说话，就觉得作者和自己不是一家人，所谓“非我族类，其心必异”。这样，作者在语言上就已“拒人于千里之外”，还谈什么引起思想情感上的共鸣呢？洋八股的语言对于作者来说是没有表现力的，对于读者来说是没有感染力的。一个文学作家的工具就是语言；会运用语言是他的起码的必备条件。

我们还得追究一下写洋八股的先生们的思想意识。他们是否瞧不起人民大众的共同语言，要另搞一套，显得与众不同呢？在历史上这种情形是屡次发生过的。法国18世纪有一派作家就认为人民大众的语言是平凡低劣的，他们要造出一套所谓“较高贵的语言”来，以为不如此就显不出文学的“高贵”，也就显不出文学作家的“高贵”。在他们的作品里汤匙不叫汤匙，叫做“运送液体营养品到口里的器具”。吃饭用的叉子不叫叉子，叫做“运送固体营养品到口里的器具”。在过去，中国作家用文言写诗文的时候，也有些人认为日常生活的语言“不登大雅之堂”，力求

所谓“古奥”。在这些事例里，作者是有意识地要在语言上显得高出于一般人民大众之上。这其实就是剥削阶级意识的表现。语言本来没有阶级性，但是运用语言的方式却往往见出阶级性来。写洋八股的先生们是否还有些过去剥削阶级的残余意识在作祟呢？如果有，他们就无法面向工农群众，这也就是说，他们没有资格当社会主义时代的作家。

谈到究竟，作家语言问题并不是单纯的语言问题而是思想问题。要解决作家语言问题，就必须和作家思想问题一齐解决。多研究一些语法，多阅读一些好的作品，乃至在实际生活中多学习一些人民大众的语言，这些训练对于解决作家语言问题当然是有帮助的，但是还不能算是根本的解决。根本的解决是在生活上站到工农群众队伍里去，在思想情感上站到工农群众队伍里去。有了工农群众的生活，有了工农群众的思想情感，工农群众的语言，也就是日常生活中好的语言，自然就会跟着来。这是起码的要求，做到了这起码的要求以后，作家进一步的任务就是把人民群众的日常语言加以丰富化与简炼化。

载1958年2月《文艺报》第四期

基督教与西方文化

——一种重新估价的尝试

宗教是一种反映经济基础的意识形态，在落后的社会里，它是意识形态中的最重要的一种，带有极顽强的保守性，其它意识形态往往以宗教为中心。基督教就是如此。就时间而论，基督教从罗马帝国时代奴隶社会起，经过封建社会到资本主义社会，一直统治了西方将近二千年，其中约莫有一千年——从四世纪到十四世纪——它是欧洲的最高的统治力量。就空间而论，基督教起源于巴勒斯坦，由中东传到近东，蔓延到罗马帝国的全部领土，征服了所谓“野蛮”部族，很早就传到非洲北部。它的东教会一个支派——景教——在唐初就传到中国。在近代，随着帝国主义的殖民侵略的发展，它流传到美洲、澳洲、印度，以至渗透了全世界的每一个角落。从来还没有另一种宗教拥有过象基督教的那样大的势力。就范围而论，基督教在欧洲长期占住统治的地位，与政治紧密联系，文化教育，文学艺术，哲学思想等等没有一个生活领域没有受到基督教的深刻影响。我们可以说，不了解基督教，就不能彻底了解西方文化的整体或是其中任何一个部门。

承认基督教影响的悠久、广大与深刻，并不是说这个影响一

定就是好的。过去资产阶级历史学者大半是基督教徒，在估价基督教对于西方文化的作用方面，往往把西方文化上的许多成就都归功于基督教，仿佛以为没有基督教，就没有西方近代文化，而西方人之所以是“文明”人，就因为他们都是基督教徒。这种歪曲历史的见解之所以逐渐形成，是与帝国主义殖民政策分不开的。我们在这里想替基督教的功过算一笔总账，对西方文化求得一种较正确的理解。由于作者能力的薄弱与篇幅的限制，所谈到的方面只能是很粗略的，有些地方也难免是错误的。

一 基督教的起源与发展

基督教是怎样起来的呢？总的来说，它是犹太旧教的继承和革命，是奴隶和其他被压迫的人民对罗马帝国残酷统治的反抗，而在它的形成中，它吸收了中东埃及各部族的宗教信仰，以及希腊哲学思想（特别是斯多葛派和新柏拉图派）的影响。

要了解基督教，先要了解它所继承和改革的犹太教。这不仅是因为基督教把犹太教所信奉的《旧约》作为它的《圣经》的一部分，尤其是因为不了解犹太教的基础，就无从了解基督教对于犹太教在哪方面是继承，在哪方面是改革。犹太民族在古代叫做希伯来民族，有很悠久的历史。在希腊民族占住了希腊半岛之前，希伯来民族就早已占据了巴勒斯坦一带地方。巴勒斯坦西临地中海，东邻阿拉伯沙漠，是个狭长形地带，从古到今，因地方都很贫脊，生产一向落后。但是它北邻腓尼基（古代一个极活跃的通商国家），南邻埃及（北非一个古老的强大的帝国），是近中东一带与埃及陆路交通的咽喉要道，是周围一些国家必争之地。

希伯来民族在古代长期处在大国的夹缝里，西边是希腊罗马，南边是埃及，东北一带经过一系列的帝国起伏，亚述，叙利亚，巴比伦，波斯，阿拉伯等。因此，希伯来民族不断地遭受外族的侵略和压迫。在公元前八世纪，他们被亚述帝国征服了，国内大部分人口被迫迁移到巴比伦，在那里住了五十六年，等到波斯帝国灭了亚述，波斯大帝大流士才让他们回到巴勒斯坦。接着他们陆续受到波斯，希腊，埃及，叙利亚和罗马帝国的统治和奴役。外部是如此，就是在巴勒斯坦内部，希伯来民族也不断地和原来土著部族(迦南族)和其他外来占据的部族(腓力斯族)进行着剧烈的斗争。在这长期内外夹攻的局势之中，希伯来民族不断地挫败，也不断地恢复势力，因而养成了一种强烈的狭隘的民族主义。这就体现在犹太教义上。犹太教有这几个基本要点：一、耶和华是世界唯一的上帝(犹太教是一个最早的——神教)；二、希伯来民族是上帝特别宠爱的骄子(chosen people)，巴勒斯坦是上帝赐给他们的土地(promised land)；三、通过犹太民族的祖先如亚伯拉罕，摩西等人，上帝和希伯来民族定过约(testament)，希伯来民族要永远效忠上帝，上帝也就永远保佑他们，将来还会派遣一位救世主(Messiah，即希腊文的Christ)，使他们统治全世界的一切民族。《旧约》大部分是希伯来民族的历史，其中贯串着一个主要的思想：每逢希伯来民族效忠上帝时，他们就强盛；每逢他们背叛上帝时，他们就遭殃；但是他们对于他们的未来却充满着信心。犹太教的首都在耶路撒冷，在那里有一个大寺院。教权当然掌握在僧侣手里，由一些高级僧侣组成一种行使教权的机关(sanhedrin)。象后来的基督教僧侣一样，犹太教僧侣逐渐世俗化，把他们宗教的基本精神丢开，在一些私人利益和教条仪式的繁文琐节上勾心斗角，因此他们不能满足群众的要求，失去群

众的基础。大略说来，这就是犹太旧教在耶稣降生前一个时期的基本情况。当时犹太教需要改革。

在耶稣降生时代，希伯来民族是在罗马帝国统治之下的。当时罗马奥古斯都·凯撒执政，正当由共和国转入帝国的时期。它的疆域已包括地中海沿岸的地方，西抵大西洋，北抵莱茵河和多瑙河南岸，南抵埃及，东抵腓尼基和巴勒斯坦。它把征服的疆土划分为省，每省派一个行政长官或总督统治。当时巴勒斯坦就是罗马的一省，罗马委派了一个犹太民族的“汉奸”黑罗德(Herod)为总督。罗马帝国因为疆域广大，须维持大量的军队和漫长的交通线，加以不断的内战和外战，须耗费大量军费。此外，罗马公民(限制很大)拥有种种特权，例如有一个时期他们购粮，只须出市价的一半。他们一般都过着骄奢淫逸的生活。这些费用都是由各省被征服的人民中压榨来的。各省税收大半由征收官吏承包，他们缴纳一定的款额给罗马，就买得在地方收税的权利，可以在所管区域肆无忌惮地勒索。当时罗马公民所进行的农业生产和手工业生产大半靠贩卖来的或是捉来的奴隶。他们对奴隶的待遇一般是残酷的。有些奴隶被迫做角斗的把戏，这种角斗是要到有一方流血送命为止。罗马公民就喜欢从这种残酷的玩艺里寻开心。不难想象，当时在罗马帝国统治下的人民所过的生活是极端痛苦的。巴勒斯坦是个穷地方，所受的压迫当然更加深重。

要说明罗马帝国的残酷与人民的痛苦，可以举一件与耶稣有关的事为例。巴勒斯坦总督黑罗德有一天举行宴会，他的妻子的前夫的女儿莎乐美(Salome)在宴会中跳舞，大得黑罗德的欢心，他允许莎乐美要什么就可以得到什么。当时希伯来民族中有一位约翰到处宣传天国快要到来，号召人忏悔罪过，在约旦河里受洗一次，作为洗心换面的表示。这位约翰被罗马政权逮捕下狱了。

现在莎乐美说就要这位约翰的头。黑罗德马上叫人把约翰杀死，把他的鲜血淋漓的头盛在一个盘子里送到宴会上来，献给莎乐美。原来莎乐美的母女都是淫荡的妇人，她们是仇恨约翰劝人悔罪那一套说法的。从这件事就可想见当时社会黑暗的一斑。

耶稣就是受过约翰洗礼的。他受洗之后不久，就听到约翰惨遭非刑杀害的消息，从此就下定决心，要献身于宗教事业，宣传天国的教义。耶稣是从穷苦阶级出身的，他家住巴勒斯坦北部加利利湖边的叫做拿撒勒的一个村落。父亲是个木匠，他从小也就跟父亲学木匠的行业。他跑到约旦河边去受约翰的洗礼时还是一个年轻人（大约二十七岁）^①。他开始传教的地方就是他的家乡加利利湖边。他的传教的对象都是些穷苦的人民，例如最大的门徒彼得就是一个渔夫。凡是在社会上被压迫被鄙视的人特别受到他的照顾，他的听众中有许多犯罪的人，害病的人，税吏乃至妓女。后来他要清洗犹太旧教，带些门徒到了耶路撒冷，把犹太大教寺里一些作买卖的人、兑换银钱的人一齐赶走，在那里传起教来。这当然受到犹太教僧侣的仇视，他们买通了他的门徒之一叫做犹大的带人把他逮捕起来，交给当地的罗马总督彼拉多审问，钉上十字架处死了，死时大约才三十岁左右。所以他总共只传了三年教。

说耶稣有我们近代人所理解的革命观念，未必符合事实，但是他看到犹太教的堕落和罗马政权的荒淫残暴，社会道德风纪败坏，民不聊生，心里感到极大的痛苦与怜悯，想设法把这个局面变过来，这却是事实。他的基本教义是很简单的。他接受了犹太教的——神教的观念，而特别着重约翰授洗者所宣传即将到来的

① 关于耶稣的年龄，甚至他有无其人，史学家中有很多的争论。

“天国”。犹太教的上帝是偏爱希伯来民族的，耶稣的上帝却是一视同仁的，人不分种族和社会地位，在“天国”里，在上帝的面前，都是一律平等的。这个教义是新的，极端重要的，因为它把一个狭隘的民族主义的犹太教变成一个世界性的不分种族的宗教，尤其重要的是这种平等思想针对着奴隶制度和罗马帝国的统治，耶稣可以说是在罗马帝国里打了一针败血剂。他似乎清楚地见到当时人民要脱离苦海，不只是希伯来一个民族的问题，而是当时世界范围的问题，所以过去的犹太教已不能应付当时的局面，而平等这个理想不仅代表希伯来民族的希望，也代表着罗马帝国一切被压迫被奴役的人民的希望。基督教所以能在罗马帝国里得到迅速而广泛的发展，就因为他的平等教义在当时广大人民心理中有深广的基础。

如何实现这种天国呢？在这里耶稣把问题看得太简单了。他说“天国就在你自己的心里”，只要人忏悔罪过，把心改过来了，天国也就到来了。象许多过去的哲学家和宗教领袖一样，耶稣想把社会的基础建筑在善良人的善良愿望上，不从社会制度根本上着眼。这当然是极端唯心的，反映着耶稣思想的落后的一方面。但是从另外一个角度看，耶稣用的是攻心战术，要从思想上瓦解当时的犹太教和罗马政权，在当时条件下也不能说是一个完全无效的办法。因为罗马政权还正当鼎盛时代，耶稣以一个穷苦的木匠，手无寸铁，而当时民众的力量也还很难组织起来进行有效的武装斗争。在耶稣降生前七十年左右，斯巴达克(Spartacus)就曾经领导过一次奴隶起义，其中大半是受罗马帝国奴役的外族人，包括犹太人在内，尽管声势很浩大，却终于被罗马政权镇压下去了。这说明了当时反抗情绪的普遍，也说明了反抗条件的困难。耶稣不一定知道这次奴隶起义的经过，但是造成他宣传

平等教义的原因却是和奴隶起义的原因是一致的，所不同的他所采取的反抗方式是宗教宣传^①。

在哪些方面耶稣的宗教宣传带有革命的性质呢？我们不妨检查一下他对于当时罗马帝国一些制度的看法。我们上文已经指出，他的人类平等的教义就否定了奴隶制度。罗马时代的奴隶制度还是以家庭为中心，家庭还是社会的基层单位，耶稣对家庭制度是反对的。《马可福音》记载他有一次向门徒传教的情形：

“当下耶稣的母亲和弟兄来站在外面，打发人去叫他。有许多人在耶稣周围坐着。他们就告诉他说：‘看哪，你母亲和你弟兄在外边找你。’耶稣回答说：‘谁是我的母亲？谁是我的弟兄？’四面观看那周围坐着的人说：‘看哪，我的母亲，我的弟兄！凡是遵行上帝意旨的人就是我的弟兄姐妹和母亲了。’”

在另一个场合，他还告诉他的门徒凡是跟随他到天国的人不但要撇下房屋，还要撇下“弟兄，姐妹，父母，儿女，田地。”他的理想是人人都是上帝的儿女，在天国里人人都是弟兄姐妹，天国就是一个大家庭，这大家庭中不应再分什么小家庭，小家庭可以成为进天国大家庭的累赘。

在有阶级的社会里，财产私有制是一个基础，一切经济生活都以此为中心。耶稣是反对财产私有制的，我们从《马可福音》

① 恩格斯在《关于原始基督教史》一文里也说“个别小部落或小城市对强大罗马世界政权的反抗毫无希望”，当时受压迫的人共同的出路“只能是一条宗教上的出路”。

第十章举一个例子，看看耶稣对于私有财产的看法：

“耶稣出来行路的时候，有一个人跑来跪在他面前问他说：‘良善的夫子，我当作什么事，才可以承受永生？’耶稣对他说：‘……诫命你是晓得的，不可杀人，不可奸淫，不可偷盗，不可作假见证，不可亏负人，当孝敬父母。’他对耶稣说：‘夫子，这一切我从小都遵守了。’耶稣看着他，就爱他，对他说：‘你还缺少一件。去变卖你所有的，分给穷人’……他听见这话，脸上就变了色，忧忧愁愁地走了，因为他的产业很多。”

耶稣对于当时政府机构以及统治者和被统治者的关系也觉得有彻底改变的必要，在《马可福音》第十章里他对门徒说：

“外邦人有尊为君王的，治理他们，有大臣操权管束他们。只是在你们中间不是这样，你们中间谁愿为大，就必作你们的佣人，在你们中间，谁愿为首，就必作众人的仆人。因为人子来，并不是要受人的服事，乃是要服事人，并且要舍命，作多人的赎价。”

我们必须承认：这种首领为人民服务的思想在奴隶社会里并不是平常的，耶稣所谓“外邦人”当然包括罗马在内，他要把罗马政权下统治者与被统治者的关系由压迫者与被压迫者的关系变成仆人与主人或服事者和被服事者的关系。他这种反对政权的说法宣扬开了，当然就会引起统治阶级的注意，他们就派人“到耶稣那里，要就着他的话陷害他”，问他说“纳税给凯撒可以不可

以？我们该不该纳”？耶稣处在一个为难的境地，没有正面回答他们，却首先揭穿他们的来意，然后用似乎承认凯撒而实在是否认凯撒的话回答他：

“耶稣知道他们的假意，就对他们说：‘你们为什么试探我？拿一个银钱来给我看。’他们就拿了来。耶稣说：‘这像和号是谁的？’他们说：‘是凯撒的。’耶稣说：‘凯撒的物当归给凯撒，上帝的物当归给上帝。’”

——《马可福音》十二章

这倒底是什么意思呢？应该归给凯撒的就只是印在钱币上的凯撒的名字和像，此外都不能归他。

耶稣既然又反对犹太教，又反对罗马政权，当然免不了迫害。于是在他三十岁左右传教刚三年之后，就被犹太教僧侣捉去送给罗马总督彼拉多，把他在十字架上钉死了。

象一切宗教一样，耶稣所宣传的教义之中当然有很多的落后的东西，不过这些落后的东西不能淹没他的平等博爱的基本教义在当时进步的革命的性质。基督教是由耶稣的门徒根据他们所理解的耶稣教义建立起来的。必须说明，耶稣教义在基督教发展过程中不断地受到歪曲，首先是受到他的见识比较浅狭的门徒们的歪曲，其次是受到罗马政权与罗马教会的歪曲。我们如果把基督教会中所流行的一些教条和仪式和三个“对观”福音（马太、马可、路加）所记载的耶稣言行比较一下，就会见出这中间有很大的差别。耶稣的平等博爱的教义与反对私有财产的教义在基督教会中始终没有受到足够的重视，而受到重视的是些什么呢？首先是耶稣被神化了。据说他就是《旧约》所屡次预言的“救世主”，他

就是上帝的儿子(耶稣固然这样自称过,但是他也说过他是“人的儿子”,而且尽人都是上帝的儿子),而站在“上帝的儿子”的地位,他是与上帝和圣灵(上帝显现给人看的灵魂)三身一体的,这个三身一体(trinity)说成了基督教的中心教义。据说人类从亚当夏娃偷食禁果时就已犯了“原始罪孽”,注定了要遭殃,上帝仁慈,才派了他的独子耶稣降生到人类中来,受流血的牺牲,来替全人类赎罪。耶稣本来竭力反对犹太教的仪式和僧侣制度,但是基督教却又回到繁琐的仪式和僧侣制度。有七种所谓“圣礼”(sacrament),其中主要的是受洗和圣餐。受洗就是表示接受基督教,在出生不久就要举行。圣餐是教徒分食祭坛上的面包,分饮祭坛上的酒。据说这面包就是耶稣的肉,酒就是耶稣的血,吃过这面包,喝过这酒,就算分享了耶稣的血和肉,而变成具有耶稣生命的人。这些仪式由僧侣举行才有效,所以就形成了一套僧侣制度。此外,据说耶稣还有一天要回到人世来作最后审判,那时候就会见得善有善报,恶有恶报,善报就是上天堂,恶报就是下地狱。天堂与地狱之外据说还有一种洗清罪孽的净界。耶稣既然是与上帝一体的,他自己既然反对家庭制度的,他的母亲当然就不重要,可是马利亚也被尊为圣母,和上帝一样受崇拜。这些就是基督教会所尊奉的一些天经地义。后来在教会史上为着对于某一教条或仪式稍有不同的了解,就引起你死我活的斗争,造成一些派别的分裂(例如东西教会的分裂就从“圣灵从父亲出来”和“圣灵也从儿子出来”的争执起来的);使许多人蒙上“异教徒”的罪名而被烧死。

必须指出,基督教会中所流行这些信条和仪式大半是在福音所记载的耶稣言行中找不到根据的,这就是说,它们大半都是后人附加上去的。它们的来源是复杂的,有些起源于中东埃及一带的宗教信仰,例如圣餐分享血肉的仪式近一点可以溯源到波斯的太

阳神教,远一点可以溯源到图腾社会的分食图腾动物的仪式;有些起源于希腊的俄耳甫斯教,例如重灵轻肉的观念。关于这一点,我们可以略而不谈,只消指出,基督教的真正奠基人是圣保罗^①,基督教会中许多教条和仪式就是由他吸收外来影响而附加上去的。后来基督教成为罗马帝国的国教以后,在几次教会会议中,在罗马皇帝主持之下,才把一些有利于罗马政权的教义明白规定下来。

由于保罗及其他门徒的传播,基督教的发展一开始就很快。在第一世纪末,它就传遍了巴勒斯坦,叙利亚,小亚细亚,巴尔干半岛和意大利,在第二世纪它就传到埃及一带以及西欧的高卢区域(罗马帝国的一省,略相当于法德两国),到了第三世纪,它就传播到罗马帝国的全部疆域,连罗马贵族中也渐渐开始有基督教的信徒了(例如君士坦丁大帝的母亲)。基督教所以传播得这样快,象恩格斯所说的,基督教是奴隶和穷苦人的宗教,当时这班人受罗马帝国残酷的压迫,生活非常痛苦,听说不久就有“救世主”来,未来世界会有美妙的生活,他们当然是欢迎的。这正如过去中国受压迫的老百姓希望有所谓“真命天子”来一样。

二 从罗马教会的成立到宗教改革

早期基督教徒过着很穷困俭朴的生活,与当时骄奢荒淫的腐败社会形成一种强烈的反称。他们提倡平等博爱,反对当时的统治压迫,特别是他们拒绝把罗马皇帝当作神来崇拜(当时人民都要供罗马皇帝的像,向他礼拜),这就使他们遭到了罗马政权的仇视

^① 这只是就基督教会发展来看,至于基督教义的真正来源,依鲍威尔的研究结果,是斐罗和塞内加。参看恩格斯《论鲍威尔与原始基督教》。

与迫害，公元六十年左右，罗马遭过一次大火，罗马皇帝尼禄(Nero)疑心是基督教徒放的，就杀了许多基督教徒，这可以说是迫害的开始。基督教的活动因此往往在地下进行。现在游罗马的人还可以看到当时基督教徒避难和秘密进行宗教活动的地下墓窖(catacomb)，那些墓窖就象现在的大矿坑，纵横有几十里路长。里面还有受难者的墓和原始的教堂。迫害最残酷的是在公元四世纪初戴克里克皇帝(Diocletianus)时代。凡是拒绝把皇帝当作神崇拜的人都一律处死。后来又下诏书通令全帝国毁坏一切教堂，焚烧一切基督教的经典，禁止一切基督教的集会。但是不到二十年之后，君士坦丁大帝即位，就突然改变了政策，在公元325年他亲自领导了基督教在尼细亚(Nicea)召开的大会，明白规定了基督教的信条，承认了基督教在罗马帝国的合法地位。此后不久，另一个罗马皇帝又下令禁止基督教以外的一切宗教信仰。从此以后，基督教就成为罗马帝国的国教了。

人们也许要问：罗马政权对于基督教的政策何以有这样激烈的转变呢？原因很简单，当时基督教既已传遍了罗马帝国，拥有很大一部分群众，罗马政权就不能忽视这种力量。原先它企图镇压，但是经过二百多年的残酷镇压，基督教不但没有消灭，而且还越来越强大。罗马帝国本身自奥古斯都时代达到了强盛的高峰以后，北方各部族已开始南侵，它就日渐转走下坡路，到了第四世纪，问题就逐渐多起来，罗马政权渐有穷于应付之势，对基督教一味镇压下去，只能引起更大的骚乱。所以君士坦丁大帝放弃了镇压，采取了利用的政策。基督教是很可以利用的。当时罗马政权所感到的困难问题之一就是它所统治的各族是复杂的，思想信仰也是复杂的，要巩固政权，就须建立思想信仰的统一。现在基督教既已有那么广大的势力，就可以利用来使被统治的各族有

一种思想信仰上的统一。^①其次，一般宗教都是精神上的麻醉剂，麻痹人民的战斗意志，劝他们安分守己，是有利于统治阶级的。基督教也不是例外，特别是它叫人看轻现世，把希望寄托在未来的天国，对于现世生活，它把谦卑退让奉为崇高的美德，并且宣扬现世的痛苦是人类原始罪孽的惩罚，而不是统治阶级的罪过，这样它就把人们驯养成为统治阶级的忠顺的奴仆。基督教的教义是不断地迁就统治阶级利益而改变的。姑举基督教对于奴隶制的态度来说，耶稣本人提倡人人平等，“四海之内皆兄弟”，是反对奴隶制的，而且他的教义之所以起来，如上文所说的，就是对奴隶制的反抗。可是到了罗马公民圣保罗手里，他便发出“奴隶们，服从你们的主子”的号召^②。我们以后还可以看到，到了封建时代，基督教会变成封建制的支柱，它本身就是一个极大的封建主；到了资产阶级起来以后，它又成资产阶级的工具，宣扬私人所有制的神圣不可侵犯，宣扬帝国主义的殖民政策是文明人开化野蛮人和落后民族的德政。所以罗马政权由镇压基督教变到定基督教为唯一的合法的宗教，是丝毫不足为奇的。

从公元四世纪君士坦丁大帝把基督教定为罗马帝国的合法的宗教以后，基督教便和欧洲政治结成血肉的联系，此后欧洲史是和基督教发展史分不开的。这里不能详谈，只略谈一些较重大的事件，提醒大家的记忆。从公元三世纪中叶以后，北欧一些新兴部族（所谓“野蛮部族”）就已大举向欧洲进犯，他们的声势越来越大，陆续侵入德国，法国，西班牙，意大利和东欧一些区域。

① 恩格斯在《费尔巴哈论》里也谈到当时“须有一个世界宗教来应付世界帝国的需要”。

② 实际上基督教在罗马帝国里助长了奴隶制，参看恩格斯的《家庭，私有制和国家的起源》。

罗马帝国势已摇摇欲坠，为了统治和防御的方便，罗马帝国原已分成东西两部，到了395年，东西就完全分裂为二。西罗马帝国首都时而在罗马，时而迁其它城市，东罗马帝国的首都在君士坦丁。基督教会也就逐渐分成东西两个教会。东教会叫做“正教”，西教会叫做“天主教”(catholic 原义是“普遍”)。东教会的信徒大半是说希腊文的，西教会的信徒大半是说拉丁文的。特别同欧洲中世纪政局发生关系的是西教会。东西分裂以后，北欧各族南侵的势力更日加浩大，罗马曾经一再被攻占，到了公元476年，西罗马帝国便亡在条顿族的一个领袖奥多莎(Odoacer)的手里。此后西欧便转入几百年的“黑暗时代”，罗马教皇就由天主教的首领变成世俗政权的首领。此后几百年的天主教会的工作可以分为两大项，一项是巩固教皇的世俗政权，一项是劝化入侵的许多北方部族为基督教徒。欧洲的封建制度就是在罗马教皇统治时代逐渐形成的。这本是生产方式和生产关系的变动^①，但是在当时基督教会中却另有一种理论基础，那就是神权说(divine right)。按照这个说法，世俗政权都是上帝所授的权，教皇是上帝在人世间的代表人，所以一切政权都要由他授与。一个国王统治的土地是由教皇代理上帝授与他的，他底下的各等级的封建主也是由上一层递授与下一层的，一直到最下层的农奴。上文所说的北方入侵的各民族在罗马帝国的废墟上莫居了，每族霸占一方，便形成了一种政权；同时他们又都逐渐信仰基督教了，所以在理论上都是罗马教皇的臣属，要受过教皇的“封”，才有合法的地位。这种“封”还有一套隆重的仪式，受封的人要跪在祭坛下，由教皇把摆在祭坛上的王冠取下来给他带上，从此他就成为上帝(最高的

^① 恩格斯在《家庭，私有制和国家的起源》里有简要的分析。

封建主)的封臣(vassal)。著名的查理大帝就是在公元800年这样受教皇封过的。马克思在《教会的煽动》一文里曾把基督教会称作“封建贵族的孪生姊妹”，教会的等级就是按照封建等级制定的，“象公侯贵族之上有皇帝，高级和低级的教士之上也有教皇”。“神职人员中的封建的高级职司组成贵族阶级，主教和总主教，修道院正副院长以及其他高级职司。”这些教会显贵不是公侯，便是公侯管辖下的封建领主；他们占有大量土地及众多农奴与奴仆。他们不仅象贵族和公侯同样毫无忌惮剥削他们的属下，而且他们的作法更加无耻”^①。封建主收税，教会也收所谓什一税(tithe)：“象国税必须缴纳给皇帝，教会税也必须献给教皇”。封建主有军队，教会也有由修士和骑士组成的军队。总之，基督教会是中世纪欧洲封建制度中一个重要的组成部分。

查理大帝的受封是中世纪史的一件大事。第一，它象征着封建制度的正式奠定以及政治与宗教在中世纪的统一，其次，它是“神圣罗马帝国”的开始，也就是近代国家的遥远的起源，近代法德等国就是从查理大帝的疆域中逐渐形成的；第三，“神圣罗马帝国”的成立也标志着世俗政权的重新抬头，此后六七百年的历史便成为教廷与世俗政权勾结和冲突的历史，最后，到了宗教改革时代，近代国家先后成立起来了，有些并且陆续强大起来了，世俗政权便战胜了教廷，促成基督教的逐渐没落。

宗教改革对于欧洲史与基督教史都是一件大事。它标志着封建贵族阶级与新兴资产阶级的激烈的阶级斗争，和欧洲由封建社会过渡到资产阶级社会的转折点。一般历史家往往把宗教改革摆在文艺复兴之后，仿佛以为这个运动是马丁路德和加尔文等一两

^① 见恩格斯的《德国农民战争》。

个人的成就。其实它是脱离中世纪黑暗时代进入近代的文艺复兴那个精神解放运动中的一部分，早在十二三世纪就可以看出它的萌芽。这个大解放运动的原因最显而易见的是天主教会本身的腐败，最深刻的是经济基础与阶级力量对比的逐渐变迁。

先说天主教会本身的腐败。自从公元五世纪末西罗马帝国灭亡以后，西方教会就天天忙于攫取政权和巩固政权，教皇的一切所作所为和一般专制皇帝完全一样，早已把耶稣的教义丢到脑后。耶稣本来提倡和平友爱，反对流血战争。但是中世纪几乎年年都有战争，处处都有战争，而这些战争有很大一部分都是教会发动的，例如七次的十字军东征，镇压异教徒的战争以及教廷与世俗政权的战争。由于这些连年不断的战争，许多生产因之停顿或破坏，到处闹饥荒，许多人挺而走险，盗贼蜂起，整个社会成了弱肉强食的局面。在这种情况下当然谈不到公共卫生，所以瘟疫到处流行。在世界史上欧洲中世纪的瘟疫纪录算是最高的，单是十四世纪中叶一次黑死病就死去了二千五百万人，占当时欧洲人口三分之一左右。我们读到关于当时瘟疫的记载，就可以想见人民大众生活痛苦到了如何严重的程度。但是教会标榜慈善，对此却漠不关心，这当然引起人民的痛恨。

其次，教廷生活是极端腐朽的。教廷在中世纪是极大的封建地主，在极盛时教会拥有欧洲全部土地的四分之一到三分之一。但是它对此还不满足，还想尽一切方法横征暴敛。恩格斯在《德国农民战争》里曾这样描述过：

“为着榨取属下的最后一文钱，为着增加教会的财产，残酷的暴力以外，宗教的一切诡诈也被运用了，拷打的恐怖以外，革除教门和拒绝赦罪的一切恐怖，忏悔室的一切奸计也被

运用了。文件伪造是这些显贵人物惯用的得意的敲诈手段。虽然一般封建赋税和利息之外还另征什一税，可是这一切收入还是不够用的，于是借助于制造灵异的圣像和圣物，借助于组织降福的祈祷站和赦罪符，以榨取人民更多的贡献。”^①

就是借这样压榨，教会，特别是教廷，就变成中世纪的最大的财主。既然有了钱，他们就过着骄奢淫逸的生活。有一位教皇说得很坦率，“上帝既然把教廷赐给我们，就让我们来享受教廷吧。”教皇的宫殿是极其富丽堂皇的，他和大主教们的出巡仪式是金碧辉煌，前呼后拥的；教堂里一切宗教仪式也是摆阔绰，叫乡下人看得目瞪口呆的。天主教僧侣照例须持独身戒，但是教皇和大主教们养姘头是常事，不只一个教皇是私生子。姑举教皇中一个有名的坏蛋鲍尔基亚(Borgia)为例，他本是一个流氓，结了婚，生了子女，用金钱贿买了七大主教选他当了教皇，他和他的儿子用毒药毒死了许多政敌来巩固他的政权，为了政治的缘故，他强迫他的女儿改嫁过三次，尽管天主教不赞成离婚改嫁。教皇如此，他所统治的教会也就可想而知了。

教皇们不但荒淫无耻，而且是极端残酷的。从他们身上找不到丝毫耶稣所提倡的博爱仁慈的精神。凡是违背教会利益的教徒一律加以“异教”的罪名，加以残酷的镇压。这种镇压是不断进行的。姑举瓦尔多派(Waldenses)所受的惨祸为例。瓦尔多是十二世纪法国里昂地方一个教徒。他认为耶稣是反对私有财产的，就把自己的财产分散给穷人，开始按照他所了解的耶稣教义去传教，公开反对教廷的荒淫奢侈的生活，吸引了法国瑞士意大利等地的许多群众。这就惹起了教皇(Innocent III)的大怒，他就发

^① 引文见人民出版社的《马克思恩格斯论宗教》七六页。

动了一次浩浩荡荡的“十字军”，把这些瓦尔多派所占住的地方杀得鸡犬不留。这是历史上一件最残酷的宗教屠杀案。此外，教廷还组织了所谓宗教法廷(inquisition)，抓住他们认为有异教嫌疑的人进行残酷的拷打审问，如果不认罪，就把他用柴火活活地烧死(耶稣诚流血，他们就想出烧死的好办法)。这样被烧死的人不计其数。著名的捷克宗教改革运动家胡斯(Jan Hus)和意大利哲学家布鲁诺(Bruno)都是这样烧死的。英国宗教改革运动家沃克里夫(Wycliffe)生前幸免于难，可死后三十一年，他的尸骨还被掘起来焚烧，连骨灰也抛到河里去了。在教会看，烧死还是宽大仁慈的处分，布鲁诺被烧死时的宣判书里有这句话：“本着一切仁慈的精神，让他受不流血的惩罚”。著名的天文学家伽利略也几乎受到这种“不流血的惩罚”。他宣传哥白尼的地动说，教会就把他提到宗教法庭审问，逼他宣布放弃地动说，他玩了一个花招，当他跪着刚说完地不动之后，爬起来就轻声地找补了一句：“但是地究竟还在动。”这样他才逃脱了。这件事也可以见出教会极端仇视科学的态度。

教廷和教会的腐败，这是当时情况的一方面。但是当时还有更深刻的一方面，就是封建经济基础的崩溃，以及新兴资产阶级的上升。经过上文所说的残酷的压榨与频繁战争，欧洲封建基础的生产力大部分遭到了破坏，农奴受封建领主破产以及战时播迁流离的影响逐渐在摆脱胶着在某一块固定土地的状态。自从北方入侵各蛮族在各部分奠居以后，城市日渐兴起，城市的生产在中世纪主要的是手工业。随着手工业的发展，商业也逐渐繁荣起来。十二、三世纪十字军东征一方面打开了欧洲人的眼界，一方面也促进了贸易与交通的发达。行会或基尔特的兴起，特别是商会联盟的成立(例如日耳曼地区各城市在十三世纪所成立的 Hanse-

atic League)都标志着一个新兴的阶级——城市资产阶级——在成长壮大起来了。这是一股新的力量，而这股新的力量的发展首先感到封建生产关系的束缚，教皇的统一的压榨的专制统治以及财富集中于教会对新兴资产阶级都是极大的障碍。其次，与城市资产阶级的上升密切相联的是近代国家的兴起，例如西班牙，英国，法国，荷兰，普鲁士等等。围绕着这些国家的君主身旁的有一种新型的资产阶级的贵族。这批国王和贵族要巩固他们的政权，提高他们国家的地位，一方面嫌恶教皇的统治与干涉，一方面也觊觎着教会的雄厚财富。这也是一股反对教廷的力量。此外，还有一股反对教廷的力量，就是城市贫民和广大的农民，他们受封建剥削的祸害最深重，仇恨教会与封建主也就最深。特别在日尔曼地区，他们的反抗活动最为积极，在闵采尔领导之下，掀起了1525年的农民大起义。这三股力量都是反对封建制度因而也都是反天主教会的。但是资产阶级的利益与城市贫民和农民的利益不相侔，结果是城市资产阶级与国王和贵族成立了统一战线，对贫民农民则有时利用，有时扔到一边。在宗教方面马丁路德是代表国王贵族与城市资产阶级这一联合战线利益的。由于他的活动，宗教改革达到一种妥协的局面，基督教的基本内容未动，只是基督教会分裂为新旧两派，旧派就是原来以罗马教皇为首的天主教，新派是脱离教皇统治摆在各国政权之下的耶稣教。从此基督教分为两大阵营，属于旧教的大半是拉丁族国家，主要的是意大利，法国和西班牙；属于新教的大半是日尔曼族的国家，主要的是德国，英国和荷兰。旧教国家都是些较老的封建势力比较占上风的国家；新教国家则都是些新兴资产阶级比较占上风的国家。①

① 关于宗教改革中的阶级关系，参看恩格斯的《社会主义由空想发展为科学》一书英文本导言。

旧教与新教有哪些重要的分别呢？第一，旧教是反映封建社会基础的意识形态，它所坚持的理想是全世界要有一个统一的普遍的教会(Catholic，原文为“普遍”)，以教皇为至上权威，教皇不但是各国天主教的首领，而且根据神权说，同时也是各国政权的首领；新教是反映资产阶级社会基础的，它代表新兴国家独立自主的要求，新教会是国家的教会，要受国家法律的约束，高级僧侣要受国王的任命，这样就与罗马教廷断绝了关系。其次，与此密切相关的是教会所用的语言问题。旧教用的《圣经》是拉丁文的，教会里一切仪式和公文也都只能用拉丁文，到了中世纪后期，随着新兴国家的发展，各国语言也逐渐形成了，这种拉丁文已不是一般人民的语言，所以一般人自己不能读《圣经》，必须通过僧侣讲授，而僧侣讲授是要按照他们自己的了解和利益，对《圣经》往往加以歪曲。现在新教却主张各国教会的《圣经》都要用自己民族的语言，教会里一切活动也是如此。因此，宗教改革运动一开始，各国都在进行翻译《圣经》的工作。既然译成本国文，《圣经》就不是必经僧侣讲授的书，而是人人可读的书。这种翻译《圣经》的工作对近代各国语言的发展起了极大的作用，近代德语是从马丁路德的《圣经》基础上发展出来的，近代英文也是从詹姆斯时代译的《圣经》(Authorized Version)的基础上发展出来的。第三是对于僧侣的看法。依旧教，以教皇为首的僧侣是上帝的代言人，基督教义只能按照僧侣的解释去了解，个别的教徒不能自己下独立的判断，有自己的了解，如果有不同于僧侣的了解，那就要背上异教徒的罪名，有被烧死的危险。因此，旧教僧侣拥有无上的威权，他们是神圣不可侵犯的，这显然还是反映封建社会的意识形态。依新教，《圣经》是最后的权威，人人既然都可以读《圣经》，就可以不通过僧侣的中介，而自己直接了解上帝的意旨。这也反映出资产阶级提倡个

性自由，独立思考的主张。不过新教终究是一种妥协，各国教会还是各有一套僧侣机构，只是他们的权威不如天主教僧侣那么大罢了。第四是对于宗教仪式的看法。旧教特别讲究仪式，而旧教的仪式是按照封建朝廷大典的气派来举行的，不但繁文琐事多，而且讲究堂皇典丽；新教的号召是要回到原始基督的朴素和纯洁，要把重点从仪式上回转到基督教的精神实质上去，从外表的铺张转到内心的虔诚上去，所以废除旧教的许多仪式。所以马克思在《经济学—哲学手稿》里说路德“把宗教性弄成了人的内在的本质，他就扬弃了外在的宗教性”。此外新教的僧侣不须持独身戒，可以自由结婚。我们只须到天主教堂参观一次弥撒典礼，再到耶稣教堂参观一次礼拜，就可以看出两处的仪式和气氛是迥然不同的。新教会所以有“廉价的教会”的称号。这一点与新兴资产阶级提倡节约，以便积累资本有关。新教之中也有左右两派，右派是国教派，对于天主教只是一种妥协，虽然割断了对教皇的关系，还维持着一些天主教的教条和仪式，例如三身一体说，授洗礼，圣餐礼之类，因此也就还维持着一套僧侣制度，如大主教，主教之类，英国国教就是一个典型的例子。新教的左派受加尔文的影响较大，不赞成国教的妥协，要改革得更彻底些，甚至废除一切仪式和僧侣制度，教友会(Quakers)便是一个典型的例子。凡是左派都和国教割断了关系，不在国教教堂里做礼拜。他们中间又有许多派别，这里不能详谈。

三 基督教对西方文化的影响——一种重新估价

必须承认，新教在初起时，和新兴的资产阶级一样，有它的

进步性，它对于摧毁西方的封建制度起了一定的作用。它在耶稣的教义中特别着重符合他们的阶级利益的那一部分，例如平等，博爱，自由，人权之类观念，但是随着资产阶级转入帝国主义时期，基督教就成为帝国主义殖民的工具，文化侵略的急先锋。他们根据罗马教会劝化北欧入侵各蛮族的经验，把传教士送到世界各角落，说是把文明带给野蛮人，实际上是为经济侵略和军事侵略铺平道路。新教也已达到了它的反动阶段，这就是说，也已达到它的没落阶段了。宗教究竟是迷信，是落后社会的产物，随着科学的进展，人类理性的伸张，它是必然要灭亡的。

现在我们回头看一看，基督教对于西方文化究竟起了什么影响呢。所谓影响当然包括好坏两方面，问题在好多于坏，还是坏多于好？基督教鼎盛的时代是在中世纪，姑且从它成为罗马帝国的国教时即公元四世纪算起，算到十四五世纪文艺复兴时代为止，它统治欧洲至少有一千年左右。我们不妨拿这一千多年的西方文化成就一方面和以前一千多年左右的希腊罗马的文化成就比一比，另一方面也和文艺复兴以后五六百年西方文化成就比一比，我们可以肯定地说，它前后都比不上，它既没有希腊的文学艺术和哲学的成就，也没有近代科学技术和政治经济管理方面的成就。在历史进展过程中，中世纪这一千多年不能不说是一种长期的停滞和落后。这种停滞和落后的原因固然很多，天主教却要负主要的责任，因为它始终是顽强地支持封建制度，压迫人民大众，仇视文学艺术，仇视科学，仇视一切进步的思想，把人民的全部心思都集中在对上帝的信仰特别是对教会的盲目服从方面。中世纪当然也有些成就，过去资产阶级学者把它们都记在基督教的账上，但是如果细加分析，就可以见出基督教的功劳是过分夸大了的。

我们现在姑就资产阶级学者赞扬基督教对于西方政治，文化教育和文学艺术几方面的贡献来检查一下。

第一是政治。资产阶级学者们说，西罗马帝国灭亡之后，罗马教廷在将近一千年的时期里成为欧洲政局中一种统一的稳定的力量，基督教劝化了许多外来的蛮族，使他们由野蛮人变为文明的基督教徒，由分立对抗的部族变为一个欧洲的统一的大家庭，因而成功地抵抗住回教徒西从西班牙的侵入，东从君士坦丁的侵入，挽救了欧洲文化。如果单从欧洲本位观点看，这番话确象有一部分道理，但是这部分道理是过于夸大了的。我们须提出以下两点反驳。第一，到了西罗马帝国灭亡时，欧洲大部分疆域都被外来的蛮族侵入和占领，现在日尔曼系和斯拉夫系的国家用不着说，都是外来的民族，就是拉丁系国家如法国，西班牙乃至意大利本身也都由外来民族侵占过，成立过政权，落了户，无论是罗马帝国还是罗马教会都始终没有能把这些外来部族驱逐出境。在中世纪一千多年以内，欧洲始终处于分裂混乱状态，战争始终没有停止过，所以所谓罗马教廷的统一的完全是个神话。只有在公元800年左右，查理大帝获得了短期的统一，而查理大帝却是一个外来蛮族(佛兰克族)的首长，这笔功劳也不能记到罗马教会的账上去。其次，欧洲在黑暗时代的文化情况远比当时的阿拉伯回教帝国落后得多，其原因即在天主教会对于文化的仇视以及教会统治下教育的落后。到了十二世纪以后，由于十字军东征，西方接触到阿拉伯文化而且从阿拉伯文化那里间接地接触到希腊古典文化。当时欧洲本身的文化可捍卫保存的就只是基督教，捍卫了基督教并不等于捍卫了西方文化。中世纪欧洲之所以能抵御回教国家的侵入，功劳并不在罗马教会而在外来的新兴的各部族。即假定回教国家征服了欧洲，那对于西方文化和世界政局的影响

究竟是好是坏，也还大成问题。所以基督教抵御住回教国家的侵入，挽救了西方文化的说法仍是一种神话。

其次是文化教育。资产阶级学者们说，在中世纪，基督教的僧侣是唯一的受教育有文化的阶级，所以欧洲不绝如缕的文化传统就靠他们维持住，而且当时没有世俗的学校，唯一的学校是教寺学校(cathedral schools)和修道院以及教会所支持的大学，如巴黎，牛津，波伦亚等等；修道院的僧侣们一部分功课是抄书，许多古代著作都借他们的手抄本而流传下来；教会中还出了一些大学者如阿比拉(Abelard)，阿昆纳斯(Thomas Aquinas)，斯考塔斯(Duns Scotus)，埃拉斯穆斯(Erasmus)等，接受了希腊哲学的影响，奠定了中世纪哲学基础；因此，基督教对于西方文化教育和学术的贡献是很大的。关于这一层，我们必须提出以下几点。第一，在中世纪，僧侣是唯一的受教育有文化的阶级，许多国王和贵族骑士都是文盲，至于平民更不消说，这是事实；但是这个事实只能说明僧侣垄断了文化知识，使大多数人民被剥夺了受教育的机会，处于愚昧状态，这只能说是基督教会的一宗罪过，决说不上是功劳。其次，罗马教会在政策上是要愚民的，是反对世俗文化教育的。他们以为一切真理在《圣经》，就连《圣经》也还不让一般人民自己去读，须由僧侣按照他们自己的利益和自己的理解去解释给教徒听，怕的是如果一般人民自己去读《圣经》，就会发见僧侣的话和《圣经》的话并不一致，影响到僧侣的威信。《圣经》尚且如此，其它文化知识可以想见。为着保卫宗教，他们就不得不反对科学，他们烧死了许多“异教徒”学者，要逼迫伽利略否认地动说，就是典型的例证。我们上文已提到中世纪许多著名学者如阿比拉，沃克里夫，布鲁诺等等都受过教会的残酷的迫害。在那种迫害的气氛之下，文化学术难得发展，是理所当然的。第

三，从十二三世纪以后，文艺复兴运动渐开始，僧侣中逐渐有人研究希腊罗马的哲学，特别是亚理斯多德，而且由于阿拉伯文化的影响，大学中也有人逐渐注意到科学，这是事实；但是这个事实，也只能说明人类理智和古典文化战胜了基督教，不能说是基督教的功劳。而且中世纪僧侣要拿希腊哲学去勉强附会基督教义，使希腊哲学遭到极端的割裂和歪曲。中世纪哲学是以极端形而上学的繁琐分析方法著名的。这种繁琐哲学与神的信仰对西方近代唯心哲学发生了极深刻的影响。姑举唯心派哲学两个大师——康德和黑格尔——为例，他们都以神的信仰为他们的哲学的最后支柱，他们的著作都带着极浓厚的中世纪经院哲学的繁琐气味。所以基督教对于哲学思想的影响虽是深刻的，却不是很健康的^①。

第三是文学艺术。资产阶级学者们说：基督教会是近代西方文学艺术的摇篮和温床。一切都围绕着“上帝的庙宇”——教堂。首先是建筑，罗马，佛罗伦萨，威尼斯，巴黎，冉斯，夏特尔，科伦，斯特拉斯堡一系列的大教寺奠定了罗马式和哥特式两大建筑风格，在建筑方面的成就，中世纪远远超过了希腊罗马。其次是图画，教会为着装饰教堂，为着向不识字的平民宣传《圣经》故事，雇用了一些画师替教堂画壁画和油画，这就使意大利画艺达到了文艺复兴时代的高峰，开近代西方各国画艺的先河。第三是雕刻，它是宗教宣传与教堂装饰的另一形式，与图画并驾齐驱，在中世纪有“石头《圣经》”之称，杰出的雕刻大师如端拿特罗(Donatello)，安竺列(Andrea Della Robbia)，米开朗琪罗(Michaelangelo)等都赶上了希腊雕刻的最高成就。第四是音乐，近代音乐中的声乐是由教会合唱队歌唱颂圣诗篇发展出来的，弦乐是由教堂

① 马克思恩格斯都指出过近代唯心哲学与基督教的关系。弄清了这一点，对于唯心哲学的认识会大大地提高。希望哲学史家在这方面作些专题研究。

用的乐器发展出来的(例如主要乐器钢琴就是教堂风琴的后身)。在文学方面也有同样的情形。近代欧洲文学承继希腊罗马古典的传统,是文艺复兴以后的事,在中世纪古典传统在欧洲几乎是断绝了,近代欧洲文学是由教堂中发展出来的。例如近代诗歌起源于颂圣诗和宗教诗,戏剧起源于教会所扮演的“奇迹剧”和“秘迹剧”。根据这些事例,资产阶级学者们就断定基督教对于文艺的发展有很大的功劳。关于这一层,我们必须指出以下几点。第一,罗马教会对于文艺本来采取仇视的态度和压制的政策。在基督教看,现世生活中最重要的事情是忏悔罪孽,为来世解脱作准备,而要做到这个准备,就要使灵魂战胜肉体,克服一切肉体方面的欲望,因为罪孽都是由肉体欲望来的,这就叫做苦行主义或禁欲主义。文艺是现世的感官的享受,所以这种享受就是一种罪孽。因此,早期教会严禁一切世俗性的文艺。后来文艺复兴那个人类精神大解放运动起来了,人民大众对于文艺的爱好压制不住了,教会迫于风气的改变,才不得不改变它的政策,变压制为利用,但是仍尽量把文艺禁锢在宗教范围以内。它提倡文艺的功劳并不能抵偿它压制文艺的罪过。如果没有教会的压制和利用,中世纪欧洲文艺在人民大众中间一定更迅速地朝比较健康的路上发展。其次,近代文学艺术的兴起是和文艺复兴运动分不开的,而文艺复兴是现世主义战胜了来世主义,人文主义战胜了神权主义,全面发展主义战胜了禁欲主义,古典文化战胜了基督教,不能说是基督教的功劳。第三,资产阶级学者们把欧洲近代文艺的成就归功于基督教,也正犹如过去中国封建统治阶级把长城归功于秦始皇,颐和园归功于西太后。其实统治阶级下的文艺创造者是当时人民大众,首先是人民大众的血汗供应了文艺创造所必需的物力和财力,其次是人民大众的智慧 and 辛勤努力成就了那些文艺作

品。中世纪罗马教会之所以能提倡文艺，因为它从人民中搜刮了大量的财富，而创造文艺作品的艺术家大半是从人民中来的。大教寺的建筑者连姓名都没有留下，极出色的画家和雕刻家如达·芬奇，米开朗琪罗，拉斐尔等都隶属于当时的手工业行会或基尔特，这就是说，他们是新兴的工商阶级的分子。在文学方面，现在所留传下来的中世纪宗教诗和宗教剧都是很平凡的，除掉专门学者没有人去读它们，中世纪最大的文学成就是歌唱民族英雄的故事诗，如德国的《尼伯龙根之歌》，英国的《贝奥武甫》，法国的《罗兰之歌》，西班牙的《熙德的歌》以及北欧的萨迦（Sagas）等。此外就是各国的民歌。这些作品中有许多不但没有基督教的影响，而且是反教会和封建制度的，《列那狐》，《奥卡森和尼古涅特》，罗宾汉系统的民歌都是著例。这些作品都是根据民间传说或是由人民直接创造的，它们才是西方近代文学的真正的泉源。

资产阶级学者还把十八九世纪西方文艺界乃至思想界的一步普泛运动——浪漫运动——归功于基督教。他们说，浪漫精神基本上是基督教的精神。^①其实浪漫运动的来源是复杂的。就它的进步方面来说，它是文艺复兴的开花结果，代表新兴资产阶级蓬勃发展的锐气，打破了浅狭理智与陈腐形式的束缚，把丰富的想象和深挚的情感带到了文艺领域，这方面与没落阶段的基督教并没有多大的关系。就浪漫主义的反动方面来说，它确实从基督教吸收了很深的影响，我们只须举英国的华兹华斯，法国的夏多布里昂，德国的霍夫曼几人为例，就可以说明这种影响成为有才能的作者的绊脚石。基督教替浪漫运动带来了神秘主义和感伤主义，把“自我”提高到主宰一切的地位，对“无限”加以神秘化与光荣化，

① 黑格尔就是这一说的代表。

由厌恶现实而逃脱现实，这样就使得一些反动的浪漫派作家留恋中世纪天主教统治下的生活方式，妄想把历史车轮转回到封建时代去，甚至于转回到原始社会去。这当然是死路一条，所以由反动的浪漫主义转到近代西方文艺方面的颓废主义乃是理所当然的事。说来说去，基督教本身是一种来世主义，是对于现世的遁逃，它之所以是“精神上的鸦片”，也正因为它使人习惯于在幻想中求安顿。正是基督教的这种精神在反动的浪漫主义和颓废主义的文艺上得到了表现。

基督教究竟有没有积极的一方面呢？我们应该说，有统治阶级所崇奉的基督教，也有被统治阶级所崇奉的基督教，这两种是不能混同的。统治阶级只是利用基督教来施行他们的愚民政策，巩固他们的阶级利益。被统治的一般人民大众从基督教中固然吸取了一些落后的东西，同时却也吸取了一些有益的东西。特别是从宗教改革以后，《圣经》译到各国语言里，人民可以自己去看，可以从《圣经》里看到未经教会僧侣歪曲的原始的耶稣教义。从这里他们学得了一些行为的标准，把善良正直作为一种人生理想。我们可以说，一般西方人民的伦理观念都是从基督教得来的。特别值得提起的原来耶稣所宣扬而为罗马教会所抹煞的平等博爱的教义。这些教义在一般人民心里却扎下深固的根，在某些时期形成了推动社会前进的力量，英国十七世纪清教徒的革命是显著的例子。法国资产阶级革命虽然提倡无神论，反对宗教，而它所标榜的“自由，平等，博爱”还是要溯源到基督教。耶稣是反对战争流血的，在西方一向有一部分人民把和平当为一种宗教信仰。就在目前，基督教的进步分子对于世界和平运动也还是有些贡献。

总之，基督教是作为犹太旧教的改革和作为奴隶阶级及被压迫人民反对罗马政权的运动而起来的。就耶稣本人所宣传的教义

来说，其中很有些积极的进步的因素。作为一种意识形态，基督教是随社会基础变迁的，它经过了社会发展史中三个阶段——奴隶社会，封建社会和资本主义社会。在奴隶社会中，基督教背叛了它的反抗罗马政权的本旨，转过来为罗马政权服务，成为罗马政权同化外来蛮族的工具；在封建社会中，基督教会成为最大的地主，教皇成为封建等级的最高威权，提倡所谓神权说，竭力维护封建的统治；在资本主义社会，基督教始而帮助新兴资产阶级推翻了封建统治，继而成为帝国主义殖民主义的工具。它对于西方政治，文化教育，文学艺术各方面的影响是深刻的，但是总的说来，这种影响是坏处多于好处。自从文艺复兴以来，西方思想史的发展是反基督教的，特别是十八世纪的启蒙运动以及十九世纪以来马克思主义的发展。宗教是久已过时的东西，它的影响随着科学的发展而逐渐缩小，最后终于是要消灭的。

载《北京大学学报》（人文科学版）第一期，1958年3月。

总 路 线 合 唱

诗 人：满街锣鼓闹喧喧，
人人庆祝总路线，
咱们来个大合唱，
工人大哥你领先。

工 人：我们大跃进，
快马还加鞭，
日班夜班轮流赶，
一天要抵它二十年，五十年。
我们要排山倒海，
用这双手征服大自然。
三年看我们的厂矿遍地，
五年看我们的卫星上天。
旁人能干的我们能干，
旁人不能干的我们勇往直前。
让他美国崽子干瞪大眼，
瞧我们在工业上件件领先。

农 人：工人大哥真豪爽，

叫我闻言心开朗。
你开矿来我种地，
你产机器我产粮，
工农联盟齐跃进，
管叫祖国先进又富强。
自从有了共产党，
咱们就有了亲爹娘，
农业纲要四十条，
煌煌灯塔放光芒。
今年渡黄河，
明年跨长江，
过了长江还要跨海洋！

诗 人：喂，你这戴老光眼镜的，
是算命先生还是教授？
工农指出了这样美好的远景，
你走的究竟是那一条路！

知识分子：我吗，请听我聊表寸心。
我原是中间分子，摇摆不定。
大跃进吧，我的包袱沉重，
不跃进吧，看来形势逼人。
差一步就要落后于形势，
这道理我于今已经想通。
说什么通今博古，
不接近工农就一事无成。

先来一个脱胎换骨，
再来一个红透专深，
三年要完成红专规划，
十年要达到国际科学水平，
要打破他们的水平，
要建立我们的水平！

诗 人：前途美景真无穷，
让我唱个歌来大家听！

春天来到了人间，
一轮红日正东升，
百鸟争鸣花齐放，
看呀，东风压倒了西风。

咱们的人民勤劳勇敢，
咱们的江山美丽富饶。
六亿人的心原是一条心，
六亿人的路也就只有这一条。

合 唱：嗨，咱们的路就只有这一条呀，
咱们的心象是一条心呀，
鼓足干劲来力争上游呀，
等待咱们的是幸福与和平呀，
嗨呀呀，幸福与和平呀！

载1958年6月20日《光明日报》

谈新诗格律

从最近关于新诗形式问题的讨论来看，似乎还没有人反对新诗要有格律。这一点一致是值得欢迎的，因为这究竟可以成为讨论的一个共同出发点。现在争论的焦点在于：新诗的格律怎样产生？还是根据民歌呢？民歌是否有局限性呢？还是象何其芳同志所主张的，以韵和顿为基础，另外建立一种新诗格律，而这也不排除继承民歌的形式呢？我的总的看法是：新诗的格律主要须从民族诗歌传统的基础上建立，而所建立成的应该是崭新的更适于现代生活和现代语言的形式。我想很简单扼要地就三个密切相关的问题来说明我的这个看法：一、诗的格律究竟是什么？二、诗何以要有格律？三、格律如何形成？

一 诗的格律究竟是什么？

诗不同于散文：散文是“散”的，完全根据语言的自然节奏，没有什么大致固定的音节规律；诗大体是整齐的，将语言的自然节奏加以若干形式化，一般有一些大致固定的音节规律（例如四言，五言，七言，杂言以及词牌曲牌等等）。诗的规律有两个重要的特点：第一是形式化的节奏和语言的自然节奏的矛盾的统一，

纯是形式化的节奏就会呆板僵硬无生气，纯是语言的自然节奏，就无所谓规律，就无以别于散文，也就是说，就失其所以为诗。诗人驾御媒介的工夫就要在这矛盾的统一上见出。其次是大致固定的形式与当前具体内容的矛盾的统一。诗有一种通套的因而有几分独立性的形式，例如〔沁园春〕这个词牌经过无数诗人运用过，来表达无数不同的具体内容。就这种通套的形式来说，我们很难机械地套用“内容决定形式”这个普遍规律。但是形式虽是通套的，每个诗人用这个通套的形式来表达某一具体内容时却要创造出他所特有的恰足以表现那个具体内容的风格，例如杜甫的《阁夜》和《闻官军收复河南河北》两首诗在通套形式上同是七律，因为在内容上前者愁苦而后者狂喜，因而在节奏上前者低徊唱叹、而后者一泻直下，明朗轻快。我们把这种不同的意味和节奏叫做风格，其实也可以叫做“内在的形式”。就这种内在的形式来说，“内容决定形式”的普遍规律是完全适用的。诗人驾御规律的工夫也就在结合通套形式与个别具体内容，造成妥贴的内在的形式，因而达到通套形式与具体内容的统一。在这过程中，通套的形式为着要适应具体的内容，要经过或多或少的改变。规律的束缚性不应该是绝对的，否则呆板一律，造不成内在的形式，也就是说，产生不出真正的诗。

二 诗何以要有格律？

我们说诗要有格律，就是说诗要有上文所说的通套的形式。通套的形式既然是有几分独立性的形式，即不是每首诗都非用此不可，而是许多诗用此都可的形式，它的必要性究竟在哪里呢？

这是关于诗的格律的中心问题。参加讨论的人都承认诗要有格律，而古今中外的人民大众也都爱好有格律的诗歌。这种承认和爱好想来不是没有道理的。这道理究竟在哪里？

诗的格律的必要性在不同的历史情况下是不完全一致的。诗歌在起源时期有两个显著的特征：第一，它是伴乐或兼伴舞的；其次，它是集体的活动。这两个特征至今在许多地方的民歌中还可以见出。也就是这两个特征注定了诗要有通套的形式。有了通套的形式就有共同的节奏基础，就便于和乐舞谐和一致，也就便于参加诗歌活动的集体协力合作。同时，这种形式上的一致也正反映内容上的一致，在原始时代，同一集体对于某一具体情境所抱的态度和所引起的思想情感也大体上是一致的。此外，在书写文字和印刷术还未发明以前，诗歌专靠口传，因此也就要靠记诵，实践证明，通套的形式（即有板眼有韵脚的形式）是较便于记诵的。因为这些缘故，在人类的婴儿期，有了诗歌，就有了诗歌的格律。

到了统治阶级垄断了文化教育而分工又日趋严密的时代，诗歌除掉在民间仍然或多或少地活跃着以外，它成了少数文人的专业，脱离了乐舞，也脱离了集体。因此，在起源时代由伴乐伴舞和集体合作而来的诗歌格律的必要性就已不复存在。但是在专业文人手里，诗歌却仍旧有格律，这是什么缘故呢？首先，文人的格律是由民歌继承来的。长期诗歌活动的经验证明，民歌的格律具有人人喜爱的音乐美，专业文人便把它继承过来。一方面作为他们的诗歌和人民大众建立联系的媒介之一，一方面也作为他们施展技巧手法在上面加工提高，从而自己也得到乐趣的一种途径。这种变迁有它的坏的一面，也有它的好的一面，我们在此不必细谈。

这一点历史的回溯只是为着解决我们当前诗歌格律是否有必要性的问题。我们目前有两种可能。

一种可能是在社会主义时代，诗歌将和其它艺术一样，成为广大人民群众的共同必需，成为反映集体生活与集体情感思想的工具，因此，它会在比诗歌起源时代远较高广的文化基础上，回到伴乐伴舞，集体活动的地位。我看这个可能性很大，在目前我们就已经可以见出一些兆头了。因此，伴乐伴舞和集体活动所带来的诗歌格律的必要性也就会在更大的程度上显示出来。

另一种可能是在社会主义时代，生活是丰富多采的，文化也是丰富多采的，反映个人生活的或是由个人反映集体生活的诗仍会存在。对于这种诗来说，格律或通套的形式是否仍然必要呢？我认为它仍然是必要的。理由很简单。第一，诗虽是由个人作的，却是人民大众所共同享受的，所以它必然仍然要反映人民大众所能共鸣的情感思想，共同的音乐节奏就是引起这种共鸣的有力的媒介。其次，诗的格律所特有的那种久经考验的音乐美仍然会是人民大众所喜爱的。

三 诗的格律如何形成？

创造诗的格律的人首先是诗人自己。历史经验证明：伟大的诗人创造了真正伟大的诗作品，往往也就同时奠定了他或他们那个时代的诗的形式，这种力量比起理论家的千言万语还更深更远。所以我们应该把创造新诗格律的历史任务委托给我们的诗人们。在现代，艺术已日渐由自发的变为自觉的活动，诗的格律的创造也是如此。这次新诗讨论中还偶尔有人流露自发自流的主张，这

个主张在骨子里是反理性主义和无政府主义。自觉的活动就是有原则指导的活动，它必须有结实的理论根据。对于理论根据的探讨，诗人固然应该特别努力，人民大众作为诗歌的享受者也并非无权发表意见。我在这里作为欣赏诗歌的人民大众中的一员，来提出一点看法。

创造诗的格律有两个必须注意的问题。第一是民族语言特性问题。我们在上文已经说过，格律特征之一在于形式化的节奏和语言的自然节奏的矛盾的统一。这种形式化是在语言的自然节奏的基础之上来进行的，它既不完全等同于语言的自然节奏，又不能完全违反语言的自然节奏。所以诗的格律的创造必须照顾到民族语言的特性。其次是民族诗歌传统问题。生活随时在变迁，语言也随时在变迁，诗歌的格律也就不是一成不变的。中国诗歌由四言到五七言，又由五七言到长短不一律的杂言(包括杂言古诗体，词，曲，弹词，快板之类)。这种变迁有两个显著的痕迹：一个是由短趋长，一个是由整齐趋变化。但是每个时代的变都是从原有基础上的变，不是无中生有的变。这是由历史的持续性和语言的持续性决定的。所以中国新诗格律的创造必须从原有民族诗歌基础上出发。“五四”时代新诗的缺点之一也就在于没有足够地重视民族传统。民族语言特性和民族诗歌传统这两个问题虽可以分开来讲，其实是密切相联的，因为就格律来说，民族传统还是依据民族语言特性。

现在大家所争论的问题是新诗的格律是否就应该用民歌的格律？民歌有无局限性？我认为这个问题的征结在于怎样理解“民歌”。如果把“民歌”和“文人诗歌”绝对对立起来，我认为把新诗格律单纯地建立在民歌基础上，而不建立在既包括民歌又包括文人诗歌的全部民族诗歌传统的基础上，那无疑是片面的，过

于简单化的。历史事实告诉我们：民歌和文人诗歌并非绝对对立的。民歌当然先起，接着文人诗歌向民歌学习，把它加以提炼发扬光大，后来由于脱离生活与群众，就走上过度形式化与艰深化。文人诗歌对于民歌所作的提炼对民歌也不是没有影响的。例如我们目前工农大众都或多或少听过或读过一些旧诗，难道这对他们的创作就毫无影响吗？这几年民歌有一个显著的侧重五七言的倾向，比起我在抗战前所看到的北京大学所搜集的各地民歌，显然有些分别，就是过去的民歌在形式上变化较多，而现在的民歌渐趋整齐一律，特别是五七言的流行。过去的民歌也用五七言，但是和旧诗用五七言的方式（四句一单位，双句押韵）不完全相同。现在流行的民歌用五七言的方式反而更接近于旧诗。总之，民歌是我们的宝贝，历代杰出诗人的作品象李白、杜甫、苏东坡、关汉卿等等也还是我们的宝贝，我们建立新诗格律的基础必须包括这两个本来密切相关的部分。

民歌有无局限性呢？我认为对于我们的需要来说，不但民歌有局限性，整个民族诗歌传统都有局限性。假如说，它没有局限性，我们沿用它的格律就好了，用不着有所谓新诗的格律。参加讨论的人似乎有提出这种论调的。我认为这种论调不但忽视诗歌格律不断发展的史实，更没有顾到文化日益提高后人民大众对诗歌的更高的要求。很难想象：我们的诗歌形式会永远停留在现在的五七言上面。我们要根据传统，但是我们要建立新形式。

“五四”运动后大约有二十年的时期，新诗中盛行了一阵子洋八股，现在我们回头来提倡民歌，这是一个健康的发展，是值得欢迎的。但是如果以为这就够了，这恐怕也是阻挡历史车轮的企图。生活起了巨大的变化，旧瓶不易盛新酒，这是诗的格律需要改革的基本理由。这个道理人人会懂得，用不着多说。此外，

语言的变迁也迫使诗的格律不能不有所改变。我们现在用的是白话，而旧诗(包括很大一部分已往的民歌)的形式是在文言的基础上建立起来的(尽管在创作时可以是当时的白话，对于我们却已是文言)。白话和文言之中有一些历史持续性，所以旧诗形式还可以做改进的基础。白话和文言也有一些显著的差别，所以新诗不能完全沿袭在文言基础上建立起来的旧形式。

从新诗格律的观点来看白话与文言的差别，所牵涉的问题甚多，这里只能略举一二。最显而易见的是平仄四声的问题。从齐梁时代以后在一千几百年之中，四声是中国诗歌格律的主要基础之一(另外三个主要基础是韵，章句的长短以及句中的顿)。在用白话写的新诗中，四声虽然仍可用来帮助造成和谐，却已不能作为格律的主要基础。事实上“五四”以来的新诗确已放弃了四声基础。我们现在用什么来弥补这个缺陷呢？这是一个问题。与这个问题密切相关的是顿的问题，即一句中有几个停顿。旧诗中频用率最大的是两字顿和三字顿，而在我们现在所说的语言之中，每顿的字数一般是加多了，特别是四字顿是很常用的。姑举何其芳同志所举的河南农民范海亮的一首诗(见《文学评论》，1959年第一期十五页)为例：

毛主席的 | 两只眼睛
象天上的 | 星星
住在深山的 | 人们
也看见 | 它的光明。

如依语言的自然节奏，这里“毛主席的”“两只眼睛”，“象天上的”，“它的光明”都是四字顿，“住在深山的”是五字顿。

如依旧诗的形式化的节奏去谈，这些四字顿每个都应读成两个两字顿，例如“毛主，席的”，“象天，上的”。这种形式化的节奏就完全破坏了语言的自然节奏。现在还有些人主张这样分顿，究竟是否说得过去呢？我认为这是极端牵强的。问题在于用什么方法来把诗传达给群众？过去把诗歌和散文一样默读，这是非常不妥的。不抓住声音节奏，就不能彻底欣赏诗；要抓住声音节奏，就必须凭口传，凭耳听。口传的方式可以有歌、吟、诵三种。这三种方式都不同于说话，都要带有若干形式化的节奏，不过形式化的程度大小不同。“歌”依一定的乐调，语言的自然节奏可以不理睬，形式化最显著。“吟”是变相的歌，依一定的调子分顿，但还没有完全掩盖起语言的自然节奏，例如“城上高楼接大荒”一句顿在“上”、“楼”两字上，声音的顿和意义的顿就吻合，但也偶有例外，例如“陟彼崔嵬”顿在“彼”字上，“似梅花落地”顿在“梅”字上，“中天月色好谁看”顿在“天”和“色”两字上，声音的顿和意义的顿就不完全吻合。这在吟旧诗时是许可的。我们不能用吟旧诗的调子去吟新诗，口传新诗的方式除歌以外，主要是诵。现在一般朗诵新诗的方式基本上是根据语言的自然节奏，所以吟旧诗的那种通套的形式，那种可不依意义而分顿的办法就不适用。新诗的形式化的程度要比旧诗的小，道理就在于此。但是这也不等于说，新诗就根本没有形式化。既然是诗，它所用的语言的自然节奏就不能象在散文里那样“散”，就要比较整齐些，每章的句数，每句的顿数以及每顿的字数在大体上总要有规律，否则就无所谓“格律”。句和顿既然要有规律，写诗时在这上面就要费一些剪裁和安排，使诗的形式节奏能大致符合语言的自然节奏，例如某些字可能要删去(截长)，某些字可能要衬上(补短)，某些次第可能要颠倒(趁韵)。就这个意义说，

新诗的节奏仍不免带有几分形式化。

上文说过，在现代汉语里每顿的字数一般是加长了，四字顿相当多。因此，在建立新诗格律时，就不能局限于过去的二字顿和三字顿，就应该顺着语言的自然趋势，给四字顿以合法的地位。采用了四字顿，诗句就必然要拖长，就不能完全局限于五七言的老圈套。句的延长也会影响到章的构造，长短夹杂的情况就会多些。从历史发展看，中国诗歌的发展向来是由短趋长，由整齐趋变化，我想这个总的趋势是不会到新诗就停止的。

载《文学评论》1959年第三期

把美学建设得更美！

自从党提出了百家争鸣的政策以来，在国内科学技术的各个领域里都掀起了轰轰烈烈的大辩论，出现了空前活跃的情况。从此学术走出了书斋，走到群众中去，走到现实中去，由少数专家的思想游戏和猎取名位的工具，变成由人民、为人民、属于人民的认识现实和改造现实的工具，为社会主义建设事业服务。这几年争鸣的成绩是巨大的，它体现于无数水库、发电厂、炼钢炉等等工程的设计和施工，体现于人民公社中各种农业技术的革新以及许多规章制度的建立，体现于无数剧本，影片，诗歌小说以及学术的专著和报刊上的论文。科学技术上的百家争鸣是和建国十年以来各个战线上的伟大成就分不开的。

姑举我个人接触较多的美学讨论来说，有哪些成就可以肯定呢？

首先，科学的任务在发现问题和解决问题，所谓发现问题就是把有关的矛盾弄清楚，这是解决问题的先决条件，所以在科学上把问题提得明确是第一步的重要工作。在讨论开始，许多人对于美学究竟要干些什么，要解决些什么问题，认识都还很模糊。经过讨论，美学上一些待解决的问题比较明确地提出来了。例如美学对象的问题，它究竟应否以文学艺术为主要对象？美的本质问题：它是主观的，客观的，还是主客观的统一？有没有所谓

“自然美”？我们对这些问题都还不能说已经得到了解决，也还不能说美学上主要的问题都已经提出来了，但是我们究竟提出了一些，这就可以作为进一步研究的起点。

其次，参加美学讨论的都讲了自己的看法，就必然要受到群众的检验，要引起批评和讨论。这个过程会起纠正作用和激发作用。例如在讨论开始，各人各有一套看法，都自以为是；经过一番讨论之后，每个人的看法都有一些改变，把自己的看法放弃了一些，从旁人吸收了一些，这就是说，他得到了纠正，向前进了一步。所谓激发作用是说辩论逼得你非进一步深入思考不可，把自己的看法弄得更明确些。例如我自己的主客观统一的看法原来是比较模糊的，经过讨论，现在我的思想就比较明确了。许多人尽管不赞同我的看法，但是他们对于我的这种看法的明确化却起了激发作用。

第三，经过这几年的讨论，美学界涌现了一批新生力量。已经发表的论文由《文艺报》载成四册，有好几百万字，其中大多数作者都是年轻人。听说几个有关的刊物还收到成堆的讨论美学问题的稿件，没有能发表。我自己就经常得到读者的来信或文稿，其中有从工厂来的，有从农村来的，有从供销合作社来的。这就说明了美学已经走进了群众，引起了广大群众的浓厚兴趣，使许多人认识到美学问题是每个人的切身问题，每个人都能参加讨论的问题。这些人就是将来建立新美学的种子。这是一个非常可喜的现象。

最后，也许也是最重要的，我们在讨论中发现到自己的不足，这就使我们认识到单是空口讨论而不结合艰苦的研究，我们就不能走得很远。今年我有机会读到1958年苏联出版的几部重要的美学著作，才恍然大悟我们所讨论的一些问题苏联也在讨论。

我们的一些意见在苏联早已遭到批判了(趁便说起,我在1957年所提出的主客观统一的看法在苏联现在是个占上风看法),我们许多人还在坚持不放。我深切地感觉到苏联美学最近的发展和转变在我们美学讨论中没有得到反映,是一个大欠缺。我们现在建设美学,必须从马列主义哲学的基础出发;而从马列主义哲学基础出发,必须以苏联为师。我们参加美学讨论的人还不是每个人对此都已有足够的认识。我们要向前进,就须认识到自己的不足,认识到不足在哪里。尽管不是每个人都已认识到自己的不足,美学的讨论却已清清楚楚地把我们的不足作为一个客观事实摆在那里,客观事实会终于逼得人要认识它。这是一件好事。

总之,边讨论,边学习,边建立,这是我们今后美学工作的道路,

载1959年10月1日《文汇报》

美学研究些什么?怎样研究美学?

这里提出的就是美学的对象和美学的方法论的问题，它们是密切相关的。

研究一门科学，首先就要界定它的对象，它的研究范围，它所要解决的问题，这样才能有的放矢。如果要解决的究竟是什么问题还没有弄清楚，当然就谈不上解决它。一些历史较久的科学，特别是自然科学比较地有一般公认的研究对象，这也只能说是“比较地”，因为随着具体历史情境的变迁和科学的进展，新的问题会不断发生，而原有的问题的提法也须改变。至于一些历史较短的科学就比较难界定对象，学者对所研究的对象可能有很多的分歧的意见。近来国内对心理学的对象的讨论可以为证。

美学的对象恐怕更难界定，一则因为美学和一些其他科学如哲学、各别艺术理论、文艺史、心理学等密切相关，有些问题是美学和这些相关的科学都要牵涉到的；二则对于美学上一些基本问题的看法势必影响到对于美学对象的想法，而对于美学上一些基本问题的看法现在还不很一致；三则在方法论上有人可能侧重从直观观点出发，有人可能侧重从实践观点出发，有人可能侧重逻辑的方法，有人可能侧重历史的方法，这种方法论上的分歧也势必导致对美学对象看法的分歧。这种分歧在目前是一个客观存在的事实。

1956年苏联《哲学问题》杂志编辑部举行过关于马克思列宁主义美学对象的讨论，^①当时主要有两派看法：一派以涅多希文为代表，他说：“美学对象既包括艺术，也包括人对现实世界的审美关系。”但是他把重点摆在艺术上，他给美学下的定义是：“美学是研究人对现实的审美关系，特别是研究艺术。”这就是说，美学不只是艺术理论（因为它还要研究“人对现实的审美关系”），但是主要地是艺术理论。另一派以普齐斯为代表，他认为美学不能与艺术理论合流，他所举的理由是“审美的东西”和“艺术的东西”不相等，它还要涉及实用艺术（手工艺之类）以及“一般广大生活领域中的各种现象的美”，他所得的结论是：“美学是一门关于审美能力、审美趣味和美的规律的独立科学。”

这两派展开讨论之后，《哲学问题》杂志编辑部作了一个总结，基本上赞成涅多希文的看法。总结说：“毫无疑问，美学的中心问题是艺术及其实质和一般规律性。美学这门科学的全部历史已经证明了这一点。美学是关于对现实的艺术把握的科学，是关于广义的艺术创作的科学。”把美学看成研究美或美的欣赏等等，就“会使美学离开自己的中心问题”即“离开艺术创作的理论和实践问题”，就是“从美学的多种多样的问题只抽出了问题，尽管是极其重要的问题”。

从近三年的苏联美学发展的趋势看，赞成美学以艺术为中心对象的占绝对多数。1958年苏联艺术学院编辑的《马克思列宁主义美学概论》在序论里说：“美学是研究人用艺术的方式掌握他的周围世界这种活动的规律，研究艺术对现实的关系，研究

^① 讨论记录见苏联《哲学问题》1956年第三期。《学习译丛》1956年第十期刊有译文。译文把 Эстетический 一律译为“美学的”，大部分应译为“审美的”（本文在引用时已改正）。

艺术的发展规律以及其社会改造功用的科学。”1958年苏联科学院哲学研究所编辑的《美学问题》里所载苏瓦洛夫的《论界定美学作为科学的对象》替美学所下的定义是：“美学是研究人用艺术方式掌握现实过程的一般规律的科学，因为艺术掌握的最高的发达的形式是艺术，艺术以‘提升了的’形式（即经过辩证的发展到高级后所具的形式——引者）包含艺术掌握的一切丰富财产，所以美学主要是研究艺术基本规律的科学。”

在国内美学界，美学对象是一个尚待解决的问题。从过去几年美学讨论看，大家都纠缠在“美”这个概念上。可以说，多数人（特别是在“自然美”这个问题上纠缠不清的人们）似乎还有意或无意地坚持“美学就是研究美的科学”那个传统的看法。所以关于这个问题有进一步讨论的必要。

首先应该肯定的是，马克思在1857年至1858年《经济学手稿》（《〈政治经济学批判〉导言》）中所说的不同于用科学方式掌握世界的那种“用艺术方式掌握世界”一语所含的内容是极其丰富的。概括地说，它包括三类因素：首先是创造性的劳动，例如手工艺的活动；其次是专门性的艺术，例如音乐、舞蹈、图画等等；第三是对现实生活（自然、社会生活）起审美活动。可以说，艺术掌握涉及人在生产斗争与阶级斗争中的一切活动，涉及与人有关的一切现实现象，决不仅限于艺术。美学作为科学，既然以研究“用艺术方式掌握世界”这种过程的规律，为什么说它的中心问题是艺术呢？

我们可以从下列几个观点来看这问题：

一、从美学史看，美学这门科学命名为“埃斯特惕克”（aesthetika），是从1750年德国理性派哲学家鲍姆嘉通开始的。

他从认识论出发，认为人类认识有两种：一种是明晰的认识（如判断、推理等），已有逻辑学在研究；另外还有一种是朦胧的认识（如感觉、想象等），应该也有一门独立的学科去研究，他建议把这门学科叫做“埃斯特惕克”。这个词原义是“感觉学”，后来人因它研究的对象涉及美，就把它理解为“美学”。从此可见，美学在初建立和定名时，它的研究对象一方面比艺术理论较宽，它涉及一般感觉想象方面的认识；从另一方面看，它也比艺术理论较窄，因为它研究的主要是感觉和想象的主观心理活动，不把艺术作为一种客观存在来研究。这就注定了后来德国古典美学特别是康德派的美学，走上了侧重审美心理活动的主观唯心主义的道路。鲍姆嘉通是偏重理智主义的，后来他所“建立”的美学受到浪漫运动的影响，就转到侧重情感方面的审美活动。在十九世纪后期弥漫于德国以及英美各国的“移情说”，以及克罗齐的直觉表现说都是这样起来的。这派总的特点是从审美活动或美感经验的分析，去寻求美的特质。就对于艺术的说法来说，他们认为艺术不是为了别的，就是为了美的享受。这样美学观点是资产阶级末期的形式主义、唯美主义、“为艺术而艺术”的颓废主义的艺术实践在理论上的反映。资产阶级的美学书籍几乎毫无例外地从分析审美的主观心理活动去寻求美的本质，结果是言人人殊，把美的概念愈弄愈糊涂。这是理所当然的，因为美的本质只有在弄清艺术的本质之后才能弄清，脱离艺术实践而去抽象地寻求美，美是永远寻不到的。历史已经证明这是美学的死胡同。我们要建立马克思列宁主义的美学，没有任何理由再去走这条死胡同。

还须指出：美学的命名虽迟在十八世纪后期，而这门科学的存在却与人类文艺史一样久远。从古希腊起一直到俄国革命民主党人，许多思想家、艺术家和文学家都一直在讨论美学上的

问题，而他们讨论这些问题也一直是主要地从文学艺术出发的。车尔尼雪夫斯基说得很明白：“美学到底是什么呢？可不就是一般艺术、特别是诗的原则的体系吗？”^①黑格尔就很明确地把美学看作艺术哲学。总的说来，把美学和文艺理论密切联系起来的传统是比较进步的传统。正如苏瓦洛夫所指出的，狄德罗的美学思想的转变很可以说明这个问题。狄德罗早期是把美学看作专门研究美的，到了晚期他就转到了以艺术为中心来研究美学。^②

二、从社会功用看，文学艺术是用艺术方式掌握现实的最高度发达的方式，是人类的一种极其普遍的精神活动，对人民群众可以发生极深刻的教育影响，美学放弃这样重要的对象不去研究，还研究什么呢？有些美学家会答道：还有自然美呀！苏瓦洛夫对这帮人说过：“如果把美学对象转到只是对于自然美的研究，那么请问：这种研究究竟有什么用处呢？这种研究在理论上的无根据以及与实践上的无效用，黑格尔在《美学讲义》里早就强调指出了。”^③

三、从方法论看，事物的发展都是由低级到高级，由不甚完备的形式到比较完备的形式，高级的东西总是既包括而又超越低级的东西原有的一些特性和发展规律，所以在科学研究中，把较高级形式的比较完备的东西先认识清楚，然后再回看较低级形式的比较不完备的东西，这样就容易得到更周全、更精确的认识。马克思说过，人的解剖使我们有可能去理解猴子的解剖。这句话

① 《美学论文选》第一二五页，人民文学出版社1957年版。

② 参见苏联科学院哲学研究所编辑的《美学问题》俄文版第四四至四六页。

③ 苏联科学院哲学研究所编辑的《美学问题》俄文版第六五页。黑格尔关于反对单独研究自然美的话，见他的《美学》第一卷，第三页，人民文学出版社1958年版。

就启示了一种很精湛的方法论。就拿马克思自己对于货币和资本的研究来说，货币和资本在古希腊时代就已具有低级的不完备的形式，亚理斯多德也谈到过，但是他没有看到它们的高级的发展完备的形式，就无法认清它们的本质和规律。马克思从近代工商业制度下的货币和资本的最充分发展的形式去看过去各时代的货币和资本的各种初级形式，对它们就能得到周全精确的认识。^①同理，批判现实主义要从社会主义现实主义的高度去看，过去学术思想要从马克思列宁主义的高度去看，才能看得清楚。美学以艺术为中心的道理也正正在此，因为艺术是人类艺术掌握的最集中最高度发展的形式，只有先把艺术认识清楚，然后才能认识一般现实生活中的审美的性质。

现在国内多数参加美学讨论的人在这个问题上大概都还很难想得通，原因就在他们对于艺术，对于美，都还坚持着形而上学的看法，以为自然本身原来就已有美这个属性，艺术只是反映这种“自然美”，摹本总不如原本，所以自然美总是高于艺术美。根据苏联最近一些美学家的看法，离开“用艺术方式掌握世界”，离开人的认识和实践活动，不能有所谓美，自然美也好，艺术美也好，它总是主观与客观的辩证的统一，纯粹主观的美和纯粹客观的美都不存在。所谓“自然美”是在历史发展上很晚才出现的概念，人通过艺术的眼光，见到自然揭示出它对人的关系和意义，才能见出自然美，自然美和艺术美是同样具有社会性的，但是艺术是美的最高度集中的表现。如果仍然坚持上述形而上学的看法，就会反对艺术是艺术掌握的最高形式，就会不承认解决了艺术美的问题同时也就基本上解决了自然美的问题。

^① 参见保加利亚美学家巴甫洛夫院士写的《美学中一些方法论上的问题》，载苏联科学院哲学研究所编辑的《美学问题》俄文版第三三至三五页。

关于这一点，我们再介绍一下苏瓦洛夫的看法，他说：“美学把注意力导向艺术掌握的研究，它首先要研究的是艺术掌握的发达的、集中的也是最高的形式，那就是艺术；只有通过艺术的媒介，美学才研究现实现象中的审美性质。”^①

对这个看法，应该注意到两点：第一，说美学的中心对象应该是艺术，并不是在美学与一般艺术理论之间画等号，只是强调艺术是艺术掌握的最高形式，也是最足以见出艺术掌握的本质和规律的形式。其次，这个看法并非否定艺术掌握的另外两种形式（即征服自然方面的生产劳动实践和对一般现实社会生活或自然作审美的活动），只是认为它们作为美学对象来说，不应该摆在一个不恰当的地位，和艺术并列甚至对立起来。

巴甫洛夫院士在他的《美学中一些方法论上的问题》中，着重地讨论了一般与特殊的辩证矛盾统一关系。其实这个问题不仅是方法论的问题，同时也是美学对象的问题。美学是处在哲学和各别艺术理论之间的一门科学。就对上的关系来说，它是哲学的一个部门，哲学所研究的是一般，是意识反映存在或人掌握现实的普遍规律，而美学所研究的是这一般下面的特殊，是关于人用艺术方式掌握现实的规律。就对下的关系来说，美学又是各别艺术理论的共同基础，它所研究的是一般，即各种形式的艺术掌握的普遍规律，而各别艺术理论（例如音乐理论、文学理论）则研究各自的特殊规律。这里界线本是很分明的。但是从辩证观点看问题，一般包含特殊，特殊见出一般，所以在科学的定义中既要给类性（一般），又要给种差（特殊）。这里所说的“种差”即本种范

^① 苏联科学院哲学研究所编《美学问题》俄文版第六四页。

围以内的差别，不可能无穷无尽地逐级下推，替分种找种差。例如动物学只能找出对一般生物来说为种差的动物类性(即生物类性下的动物种差)，不能往下推移去找应该经昆虫学去寻找的昆虫类性(即动物类性下的昆虫种差)。应用这番道理于美学，我们可以得出两条结论：

第一，美学朝上看，必以哲学为基础，必须从一般出发，即从马克思列宁主义哲学的认识论和实践论出发。但是美学不能终止于哲学上的一般原则，它的特殊任务是对它的特殊对象找出种差，找出艺术掌握现实的方式之所以不同于其他掌握现实的方式，不能以哲学代替美学。

第二，美学朝下看，必须找到各种形式的艺术掌握的一般规律，替各别艺术理论做基础。但是找各别艺术的种差却是各别艺术理论的任务，美学不必越俎代庖。换句话说，美学不能代替音乐理论、文学理论等等，而这些各别艺术的理论也不能代替美学。

这两条原则本来是容易理解的，但是要贯彻执行，却不是那么容易。过去大都没有认真贯彻执行这两条原则。比较常见的是让美学停留在哲学阶段，停留在一般哲学原则，如艺术反映现实，艺术是一种意识形态，艺术是形象思维之类，没有足够地重视艺术之所以为艺术的特殊性。最近三四年以来，苏联美学的一个重要的发展与转变就是要求找出艺术的特殊性的呼声是强烈而普遍的，其中主要的代表人物是布洛夫。他的《论艺术的审美本质》(1956年)，尽管个别论点还在引起争论，但“找特点”的要求却已博得美学界的一致赞同，并已显示出深刻的影响。

另一种是违反上面第二条原则，把美学降为各别艺术理论。据苏瓦洛夫说：“企图把美学变成艺术引论或文艺批评，就是用

其他科学的对象来代替美学所特有的对象”，例如要求美学解决“苏联歌曲的音乐语言的发展，苏联音乐种类的发展，新的音乐形式的形成”之类问题，并且研究苏联一些新近音乐的作品“风格特点”。

指出这些偏向，对于我们美学界是有特殊意义的。在美学讨论中停留于一般哲学原则的偏向我认为是存在的。例如我在《美是主客观的统一》里强调科学掌握世界与艺术掌握世界的分别，就有人责备我割裂科学和艺术，割裂真和美。国内一般人对美学讨论的指责是抽象而不结合现实，其实也就是说美学讨论还停留在一般哲学原则上，这是正确的。但是对于“结合现实”也应有正确的理解，即理论应根据事实，理性认识必须以感性认识为基础；研究美学的人应有丰富的艺术史和文学史的知识，对文艺的感性接触，最好还要有文艺创造的亲身经验；但这不应理解为作为研究艺术掌握的一般规律的美学应解决音乐、戏剧、电影等等各别艺术中的特殊问题，如技巧、风格、种类等等。不过这种要求我们却不只一次地听到过。此外，在充分根据事实的前提下，任何科学都必须进行分析与综合，进行抽象化与概括化，从个别现象中找出一般规律，即所谓“概念”。任何理论性的探讨都离不开抽象概念，即离不开原则，尽管它不应只是在概念里兜圈子。对于科学来说，事实重要，逻辑也同样重要，它应该是在事实中发现本质与规律的工具。这里说的“逻辑”包括起码的形式逻辑和更高更广更重要的辩证逻辑。马克思列宁主义对于科学，从来都是运用唯物辩证法全面考察对象方面的事实，找出它们的本质和发展规律，这就是找出“概念”或原则。忽视原则，一味在经验事实里兜圈子，就会陷入经验主义，而经验主义必然把美学引到死胡同里去，资产阶级的“实验美学”可以为证。

马克思列宁主义的美学在中国还是开始在建立，它所应该做的是什
么，我们先要弄清楚。应该由它做的我们就要责成它做，
不应该由它做的就不必要它兼差，就应该责成专责所在的科学去
做。目标既正确而又明确，就可以不绕弯路而很快地达到。

载《新建设》第三期，1960年3月。

致滕万林

万林同志：

来信收到。承问我过去写的一些美学论著有没有可肯定的地方，我只能这样回答：那些论著的出发点是唯心主义的，其中我自己的创见很少，大半是介绍西方过去的东西，这些东西是否有可以肯定的地方，就要牵涉到历史遗产的问题，对于这个问题毛主席的批判地接受的指示是正确的。首要的问题在知道批判，而批判必须真正掌握马列主义，这对于我还是一件很难的事。我现在做的工作是朝这个方向努力，等到这种准备有些头绪了，然后再就具体的问题作具体的分析，来看过去的学说还有哪些可吸收的，目前还不能给你圆满的答复。

解放后我的译著除了你已见过的之外，还有柏拉图的《文艺对话集》，去冬^①由人民文学出版社印出，这是一部富于启发作用的书，值得一读。近来我写了两篇论文，其中一篇研究亚理斯多德的《诗学》，为古代美学史中的一章；另一篇是我对马克思和恩格斯文艺观点的学习所作的一个小结，叫做《劳动生产与人对世界的艺术掌握——马克思主义美学的实践观点》，不久或在

① 上海新文艺出版社1956年出版作者翻译的《柏拉图文艺对话集》，人民文学出版社1959年11月出版该书的修改本。现收《朱光潜全集》第十二卷。信中“去冬”即指1959年11月。——编者注

《新建设》发表，希望你仔细看一看，提些意见。

关于“中间性作品”问题，据周杨同志在最近一次报告中传达毛主席的话有这样一段：从政治标准看，文艺作品可分“有益”、“无害”和“有害”三类，其中要不得的是“有害”一类，而“无害”一类（中外古典作品多半属此类）有时还有些益处，并不在排斥之列，要批判地接受（我只记得大意，如有出入，就要归咎于我的记忆）。这里“无害”一类是否相当于你所说的“中间性”一类，不过“中间性”这个名词究竟不妥，因为这牵涉到超阶级问题。

关于“普遍人性”问题，是近来批判修正主义中的对象之一。对于我来说，这个问题是复杂的，困难的。这首先牵涉到马克思恩格斯都强调的人的全面发展问题（既然说“全面发展”，被发展的就当然有些普遍性，不只是就某一个人的个别情况说的）。我想还是毛主席说得对：“人性论，有没有人性这种东西？当然有的，但是只有具体的人性，没有抽象的人性，在阶级社会里就是只有带着阶级性的人性，而没有什么超阶级的人性。”毛主席肯定了有“人性”这种东西，但是也肯定了在阶级社会中“只有带着阶级性的人性”。修正主义者的错误不在承认有“人性”，而在借此否定阶级社会中文艺的阶级性。

我很忙，因为同时在西语系和哲学系任课，明天又要去参加政协会议。草草作答，恐怕不能满足你的要求。

敬礼！

朱光潜

3月28日

生产劳动与人对世界的艺术掌握

——马克思主义美学的实践观点

马克思在《费尔巴哈论纲》第一条中提到从前唯物主义的缺点“在于把事物、现实、感性(指感性世界——引者)只是从客观方面或从直观方面加以理解，而不是理解为人的感性的活动，不是理解为实践，不是从主观方面加以理解”，至于“能动的方面”，却被唯心主义“抽象地发展”了。^①这段话指出了马克思主义哲学不同于过去形形色色的哲学的关键所在，也就是指出了马克思主义美学不同于过去形形色色的美学的关键所在。懂透这段话的深广的含义，这应该是学习马克思主义美学的第一课。

这段话指出两种形而上学的片面的理解现实的方式：机械唯物主义片面地就客观方面所现的，直观所得的形式去理解现实，唯心主义片面地从主观的能动的方面去理解现实。这两种方式都是与马克思主义即辩证唯物主义相对立的。马克思主义理解现实，既要从客观方面去看，又要从主观方面去看。客观世界和主观能动性统一于实践。所以在美学上和在一般哲学上一样，马克思主义所用的是实践观点，和它相对立的是直观观点。直观观点把现

^① 《马克思恩格斯文选》第二卷，第四〇一页。“从客观方面或从直观方面”原文作“就客观的形式或直观的形式”。

实世界看作单纯的认知的对象，只看到事物的片面的静止面，不是象实践观点那样就主客观的统一来看。在实践中人与物互相因依、互相改变的全面发展过程。就这个意义来说，不仅是机械唯物论用的是直观观点，而“抽象地发展能动性方面”的唯心主义用的也还是直观观点。实践观点是马克思主义以前所没有的，是马克思主义所特有的。^①

举一个美学范围内的实例来说明这两种观点的基本分歧。比如说茶壶，一把茶壶是现实世界中的一个对象。如果从直观观点去看它，它只是一件现成的、孤立的、只现静止面的客观事物，只是一个单纯的认知的对象。持直观观点的美学家要求认识它，所提的问题不外是：它是否美？如果说它美，它的美究竟在哪里？在主观方面还是在客观方面？有哪些属性和形式凑合起来才是美？人对它何以起美感？美感是天生的还是后天培养的？如此等等。无论是茶壶还是其他任何一件客观事物，本来不是一件现成的、孤立的、只现静止面的东西，而直观观点却把它看成是这样的东西，所以对它就不能得到全面的正确的认识。实践观点却不然，它就是从全面、从发展看问题的唯物辩证观点出发的。从实践观点去看茶壶，我们首先就要把它看作人的一种用具，一件有社会意义的东西，一件人创造出来的东西；而人创造这件东西，无论在主观认识和主观能力方面，还是在客观物质条件和社会条件方面，都有人类生活的悠久的具体的历史条件在起决定作用。所以持实践观点的美学家要认识这把茶壶，所提的问题就会是：人在改变自然从而改变自己的长久的生产实践过程中，为什么要生产这件东西，怎样生产它？在长久的生产过程中，人怎样开始

^① 实践观点在黑格尔美学中虽然已露萌芽，但是它是不可能唯心主义的基础上得到发展的。

感觉事物美？人对客观世界的审美的关系是怎样的一种关系？这关系取决于哪些历史的、社会的、物质的、个人的等等因素？它是怎样随历史发展而发展的？这就是把茶壶摆在社会历史发展过程和具体历史条件的大轮廓里去看，不仅把它看作单纯的认识的对象，尤其重要的是把它看作实践的对象，而认识也不是孤立的，也是要与实践过程联系起来的。这样看来，美就不是孤立物的静止面的一种属性，而是人在生产实践过程中既改变世界又从而改变自己的一种结果。发现事物美是人对世界的一种关系，即审美的关系。

苏联美学史家阿斯木斯曾指出希腊哲学家的美学观点都是直观观点。^①这是在苏联美学文献中较早提出直观观点与实践观点区别的。阿斯木斯的看法当然是正确的。但是在马克思主义出现以前，西方美学家所持的一直是直观观点，不仅是希腊哲学家。因此，马克思主义的实践观点对于美学起了根本变革的作用。

为了说明实践观点的意义和重要性，我们就马克思主义的经典著作，特别是马克思的1844年的《经济学—哲学手稿》涉及这方面的理论，结合近来苏联美学家们的阐述，作一些初步的介绍和分析。

先从“用艺术方式掌握世界”^②这个概念说起。这是马克思在1857至1858年《经济学手稿》（《〈政治经济学批判〉导言》）里初次提出来的。他在这里指出两种不同的掌握世界的方式，科学的理论性的掌握方式和艺术的实践精神的掌握方式。

① 参见《古代思想家论艺术》序论，1938年莫斯科版。

② “掌握”（освоение）的含义比“认识”较广，还含有在实践中能“应付”或“驾驭”的意义。

他是从政治经济学所用的科学方法说起的，说这种科学方法从分析个别具体现象入手，加以抽象化，然后再把抽象概念综合起来，建立起一个整体，这种整体不是原来客观世界现实存在的具体的整体而是思维的产品。趁便他提到这种科学的理论性的掌握世界的方式和艺术的掌握世界的方式不同。原文是这样的：

呈现于人脑的整体，思维到的整体，是运用思维的人脑的产品，这运用思维的人脑只能用它所能用的唯一方式去掌握世界，这种掌握方式不同于对这个世界的艺术的，宗教的，实践精神的掌握方式。^①

这段话的要义在于科学用构成抽象概念（“思维到的整体”）的方式去掌握世界，这种概念或思维到的整体不是原来具体事物的整体。艺术的实践精神的掌握方式之所以不同于科学的掌握方式，正在于它所对待的恰是现实世界的具体事物的整体。^② 马克思在这里所指出的分别也就是抽象思维与形象思维的分别。

这段话的重要还不仅在于明确指出科学掌握方式和艺术掌握方式的分别，尤其重要的是在明确指出艺术掌握方式与实践精神掌握方式的联系。这是马克思的美学观点的中心思想。早在1844年《经济学—哲学手稿》里他分析劳动和劳动的异化时，就已建立了艺术审美活动起于劳动或生产实践这个基本原则。

人从开始劳动起，才算真正揭开了人类历史的第一页。在这以前，人处在所谓“自然状态”，只是一种高级动物，他的生活

① 据《马克思恩格斯论文学》所选的俄译。

② 这一解释参考了涅多希文在《审美本质问题》中的论述，参见苏联艺术史研究所编《美学问题》第三七至四三页。

方式以及他对自然的关系基本上是和一般动物一致的。象一般动物一样，他的生活目的只在个体生存与种族生存，受盲目的本能冲动的支配，去进行一些单凭肢体的活动，以满足肉体的直接需要，例如捕食、营巢、传种、逃避危险等等。他只是本能地利用自然，还不能自觉地支配自然和改造自然，使它更好地为自己个体和为全种族服务。人开始劳动，就是开始自觉地改造自然，使它更好地为自己个体和为全种族服务。例如原始人拾起一块石头去打走兽，这已在开始利用石头为工具，比一般动物单凭自己的肢体去活动进了一步，但是毕竟还只是利用自然，还不能算进行生产劳动。生产劳动是从制造工具开始的。例如原始人在天然的石头上加工，把它打磨成适合他的需要的石刀或石斧，这就是改造自然了。在这种改造自然的过程中，人同时也在改造自己，提高自己对自然的认识和支配自然的能力。象制造石刀这种原始的劳动生产是人类生活中第一个大转折点，它的意义之大是无可比拟的。让我们来仔细分析一下。

本来人与石头同处在自然状态中，人还不能意识到自己与石头处于主体与客体(对象)的对立。到了他能通过生产劳动去改造石头而制造石刀时，他在意识中就已认识到自己是制造的主体，而石刀是他所制造的对象，是他的劳动的产品。用马克思的话来说：“人自由地面对着他的产品。”这也就是说，在劳动过程中人就由“浑沌”状态变成有自我意识的。有了自我意识，同时也就有自己与旁人关系的意识，即社会意识，人开始认识到生产不仅是满足自己的需要，也可以满足旁人的需要，他的手只有他自己能使用，他所制成的石刀旁人却可以一样地使用。他从此认识到自己与旁人有共同的需要，共同的制造石刀的能力乃至其他只有人才有的共同点。所以人一旦变成了一种有自我意识的存在，

同时也就变成了一种“种族的存在”或“社会的存在”^①。马克思在《经济学—哲学手稿》里是这样说的：

动物和它的生活活动完全相同。它并不把自己和自己的生活活动分辨开来，它就是它的生活活动。人却把他的生活活动变成他的意志与意识的对象。人的生活活动是有意识的（或自觉的）。这个定性（自觉性——引者）也不是人生来就有的。人之所以有别于动物的生活活动，就全在于这种有意识的生活活动。正由于这个道理，人是一种种族的存在，这就是说，他自己的生命对于他是一个目的。……在实际活动去创造对象世界之中，在改造无机自然之中，人证实他自己是一种有意识的种族的存在，这种存在对待种族如同对待自己的本质，或是对待自己如同对待种族的存在。^②

在制造象石刀这样的工具时，人便逐渐从动物状态中得到了解放。首先他的活动可以借工具去进行，不象动物的活动那样受身体组织的决定和限制，因而他的活动范围逐渐扩大，以至于整个自然。其次，他的生产劳动的范围既逐渐扩大，他的产品无论在生产方面还是在使用方面也都逐渐带有社会的性质，他就逐渐摆脱肉体的直接需要的限制，进行广泛的物质生产乃至精神生产。接着上段话，马克思继续说明人与动物在生产上的分别：

① “存在”是一个哲学术语，用通常话来说，就是“物”或“东西”，人的“种族的存在”即“人”这个种族所不同于动物的存在。

② 本篇引用马克思著作的地方，凡不另注出处的都引自《经济学—哲学手稿》。译文是作者根据俄译参照英译译出的。

动物固然也生产。它们营造巢穴居所，例如蜜蜂，海狸，蚂蚁等等。但是动物生产，只供自己或子女的直接需要；它们只是片面地生产，而人却普遍地生产。动物只有在受直接的肉体需要的支配时才生产，而人却能离开肉体需要而生产，而且他也只有在能离开肉体需要时才算真正地生产。动物只造成它们自己，而人却再造整个自然；动物的产品直接属于它的肉体，而人却自由地面对着他的产品。动物只按照它所属的那个种族的特有标准和需要去制造事物，而人却会按照每一种族的标准去制造事物，并且还会到处运用对象的内在的标准。所以人还能按照美的规律去制造事物。

这段话特别值得注意的是最后几句，因为它把“每一种族的标准”和“对象的内在的标准”与“美的规律”联系在一起来说。首先，种族的标准在于是否符合种族的需要，动物各自按照它所属的那个种类的需要进行生产，例如鸟营巢，兽却穿穴，需要不同，标准也就不同。人却不仅能为自己建筑房屋，而且还可以制鸟巢，造兽穴，在不同的种族需要之下，就按照不同的种族标准去进行。这正是“人却普遍地生产”一语所含的深刻的意义。

其次，生产实践不仅要依据主观方面的需要，还要依据对客观事物的认识，例如制造石刀就要认识石头的一些性质、内在规律或“内在的标准”。人为着更好地生活，感到天然的石头不够锋利，不能应付他和他的种族的日益提高的需要。根据这种需要，结合到他对石头的客观属性的认识，人开始进行生产石刀的劳动，这正是根据“种族的标准”和“对象的内在标准”，也就是“按照美的规律”来制造事物。

所谓根据需要与认识来进行劳动生产，还有一个深刻的意义，

就是在生产之前，生产者在心中已悬有一个确定的目的。他还未动手制石刀，心中已有制成石刀这个目的。为了达到这个目的，他就开始进行打磨石头的劳动。所以人的生产劳动是一种有目的性的自觉的活动。关于这一点，马克思在《资本论》第一卷第五章里说过这样一段精辟的话：

我们的前提是：劳动是人所特有的一种形式，蜘蛛能做一些令人想起织工的操作，蜜蜂用蜡营巢，可以比拟建筑师。但是本领最坏的建筑师和本领最好的蜜蜂从一开始就有所不同，这就在于人在用蜡制造蜂巢之前，先已在头脑里把蜂巢制造好。劳动所要达到的结果先以观念的形式存在于劳动者的想象里。劳动者之所以不同于蜜蜂，不仅在于他改变了自然物的形式，而且在于他同时实现了他自己的自觉的目的，这种目的作为法律而支配着他的行动的方式和性质，他并且要使自己的意志服从这种目的。①

人能自觉地通过劳动去创造，所以他所创造的东西，例如石刀，就体现了他的需要和愿望，他的情感和思想以及他的驾驭自然的力量。因此，这种对象已不是生糙的自然，例如天然的石头，而是人的劳动的产品，用马克思的话来说，它是“人化的自然”，“人的本质力量的对象化”。石刀不但具有物质的性质，而且还具有人的精神的性质。人在这把石刀里可以看出自己的“本质力量”，认识到自己，肯定自己是一种“种族的存在”；它其实就是创造者自己的“复现”。用马克思的话来说：

① 《资本论》，据《马克思恩格斯选集》所选的俄译。

通过他的生产而且由于他的生产，自然现为人的作品，人的现实。所以劳动的对象就是人的种族存在的对象化：因为人不仅在认识里以理智的方式复现自己（即意识到自己——引者），而且还在实际生活中以行动的方式复现自己，他就在他自己所创造的世界里观照自己。①

这段话的意义是非常丰富而深刻的。第一，它说明了人在劳动生产过程中改变了自然，自然经过了“人化”，“对象化”了“人的本质力量”，因而具有人的意义，即社会的意义。其次，这段话说明了人在劳动生产过程中也改变了自己，使自己成为社会的人（“种族的存在”），发挥了自己的“本质力量”，在对象中肯定自己，观照自己，认识自己，因而丰富了自己的物质生活和精神生活。因此，不断的劳动生产过程就是人与自然不断地互相影响、互相改变的过程。人与自然、主体与对象（客观）在历史发展中处于不断的矛盾与统一的反复轮转中。把这两方面看成始终对立的而且彼此可以孤立的，就是一种形而上学的看法，也就是根据直观观点的看法，而不是根据实践观点的看法。

对美学特别有意义的是人“在自己所创造的世界里观照自己”这句话。这正是“用艺术方式掌握世界”，说明了劳动创造正是一种艺术创造。无论是劳动创造，还是艺术创造，基本原则都只有一个：“自然的人化”或“人的本质力量的对象化”。基

① 这个在对象中复现自己、认识自己的原则，在黑格尔《美学》里已露萌芽（参见该书第一卷，第三六至三七页，人民文学出版社一九五八年版）。马克思用物质劳动生产来说明这个原则，就在辩证唯物主义的基础上纠正了而且发挥了黑格尔的理论。

本的感受也只有一种：认识到对象是自己的“作品”，体现了人作为社会人的本质，见出了人的“本质力量”，因而感到喜悦和快慰。马克思把这种“在自己所创造的世界里观照自己”时的情感活动叫做“欣赏”，在著作中屡次提到它。这“欣赏”正是我们一般人所说的“美感”。从马克思主义的实践观点看，“美感”起于劳动生产中的喜悦，起于人从自己的产品中看出自己的本质力量的那种喜悦。劳动生产是人对世界的实践精神的掌握，同时也就是人对世界的艺术的掌握。在劳动生产中人对世界建立了实践的关系，同时也就建立了人对世界的审美的关系。一切创造性的劳动（包括物质生产与艺术创造）都可以使人起美感。人对世界的艺术掌握是从劳动生产开始的。关于这个基本原则，马克思还说过一段极重要的话：

假定我们作为人而生产，我们每个人在他的生产过程中就会双重地既肯定他自己，也肯定旁人。在这种情形之下：

一、我在我的生产过程中就会把我的个性和它的特点加以对象化，因此，在活动过程本身中我就会欣赏这次个人的生活显现，而且在观照对象之中就会感受到个人的喜悦，在对象里认识到自己的人格，认识到它是对象化的感性的可以观照的因而也是绝对无可置辩的力量。

二、你使用我的产品而加以欣赏，这也会直接使我欣赏，我因此认识到我的劳动满足了人的需要，对象化了人的本质，因此我的劳动创造了一种对象，适应某一旁人的人的生存的需要。

三、我对于你就会成为你和种族之间的媒介人，我就会为你认识和理解，为你自己的存在的延续和补充，为你自己

的必需的不可分割的一部分——因此我就会认识到在你的喜爱的情感中我也肯定了我自己。

四、我就会通过我的个人的生活显现，直接创造出你的生活显现，而且在我的个人的活动中，我就会实现我的真正本质，我的人的社会本质。

我们的产品就会同时是些镜子，对着我们光辉灿烂地放射出我们的本质。①

这段话说明了两点要义：第一，它说明了劳动生产的社会性。就生产者个人来说，他是作为种族或社会的一个成员而生产的，产品见出他的个性和社会性，而他的个性和社会性是统一的。就劳动产品来说，它满足了生产者个人的需要，也满足了旁人的需要，它体现了人作为社会人的社会本质，因此，它具有社会性。

其次，它说明了美感的社会性。生产者不但从自己的产品这面镜子里认识到它“光辉灿烂地放射出人的本质”而感到喜悦，而且在旁人欣赏自己的产品时，也在旁人的“喜爱的情感”中肯定自己为旁人的“必需的不可分割的一部分”，因而感到喜悦。总之，劳动创造是对人的社会本质的肯定，美感是认识到这一事实所感到的喜悦。只有社会人才能劳动创造，所以也只有社会人对世界才能有审美的关系。在动物状态中，人对世界就只有满足直接肉体需要的那种原始的狭窄的实用关系；到了他能劳动创造成为社会人时，他对世界就多了一层关系，多了一种掌握方式；他超越了狭窄的实用需要而对世界取审美的态度。就对象那方面说，它也必然因成为劳动生产的对象而具有社会意义，在“放射

① 据苏联艺术史研究所编《美学问题》第九一至九二页所引的俄译。原注：见德文本《马克思恩格斯文献》第三卷第一部分，第五四六至五四七页。

出人的本质”之后引起美感，而还没有打下人的烙印的那种生糙的自然是无所谓美丑的。

由于劳动创造的结果，自然被“人化了”，成为人所能支配的力量了，人支配自然和征服自然的工具和技术就日益增多而且改善了，生产力也就日益向前发展了，于是客观物质世界就日益丰富起来。这是劳动创造历史的一方面。另一方面就是人在改变世界中也改变了自己，人自己的“本质力量”和社会生活也随之日益丰富起来了。首先是劳动的双手在生产实践中得到不断的锻炼，炼得日渐灵巧。用恩格斯的话来说：“手变得自由了，能够不断地获得新的技巧。”“手不但是劳动的器官，它还是劳动的产物”，经过长期的发展，以至于“达到高度的完善”，“能仿佛凭着魔力似地产生拉斐尔的绘画、托尔瓦德森的雕刻以及帕格尼尼的音乐。”^①

其次，生产实践须根据客观事物的“内在的标准”，所以随着生产日益发展，就向人的感觉器官和人脑提出日益提高的要求。人的感觉器官，特别是眼和耳，因此通过不断的锻炼而得到不断的精锐化。更重要的是：在生产实践过程中，人的感觉器官也脱离了动物的自然状态，而变成具有社会性的东西，不但能察觉对象的物质性质，而且更重要的是能察觉对象所体现的“人的本质”或社会内容。所以恩格斯又说：“鹰比人看得远得多，可是人的眼睛识别东西却远胜于鹰。”^②

懂得了人的主观方面丰富性和客观世界的丰富性二者之间互相依存的辩证发展关系，我们就可以理解马克思在《经济学一哲

① 《自然辩证法》第一三八页，人民出版社1955年版。

② 《自然辩证法》第一四〇至一四一页，人民出版社1955年版。

学手稿》里所说的关于美感起源的一段意义深刻的话：

从主观方面来理解，社会人的感觉力^②和非社会人的感觉力是不同的，因为只有音乐才能引起人的音乐感觉，因为最美的音乐对于不懂音乐的耳朵没有意义，不是一种对象——这是因为我的对象只能是我的某种本质力量的肯定，只有当我的那种本质力量本身作为一种主观能动力而存在时，对象对于我才能存在，因为一种对象的意义（它只有对于一种适应它的感觉力才有意义）能达到多么远，就要看我的感觉力能达到多么远。只有通过人类存在中对象方面展开来的丰富性，才能培养出或创造出主观方面人的感觉的丰富性，即懂得音乐的耳朵，能感到形式美的眼睛，总之，凡是能得到人的欣赏的感觉力，肯定自己为人的本质力量的感觉力。因为不仅是五官的感觉力，而且所谓精神方面的感觉力（如意志，爱之类），总而言之，人的感觉力，各种感觉力的人的性质，只有通过人的对象的客观存在，通过人化的自然，才能逐渐形成。五官感觉力的形成就是以往整部世界历史的工作。困在原始的实用需要里的感觉力只能具有有局限性的意义。对于挨饿的人，人所用的那种形式的食物并不存在，所存在的只是作为食物的一种抽象的东西，纵使是最原始的形式也行，不能说这种吸收营养的活动和动物的有什么不同。忧虑重重的穷人对于最好的戏剧也没有感觉力。矿物商人只看到矿物的商业价值，看不到矿物的美和特有品质，因为他没有对矿物的感觉力。从此可见，为了要使人的感觉力变成人的，为

② 德文Sinn和英文sense，当作可用复数名词，指感觉器官的功能，既不同于感觉的活动，也不同于感觉所得的印象，故译“感觉力”。

了形成一种人的感觉力去适应人类本质和自然本质的一切丰富性,通过理论和实践去达到人的本质的对象化都是必要的。

用简单的话来说,客观对象对于人的意义在主观方面取决于人的本质力量(其中包括人的感觉力)。理论认识和实践都是人的本质力量的对象化过程。人的感觉器官是马克思所称呼的“理论家”,职掌认识,但是感觉力却是生产实践的产品。生产实践所展开的客观世界(人化的自然)愈丰富,人的感觉力也就愈丰富,也就是说,人认识客观世界的能力就愈精锐。分析起来,这段名言包括四点互相关联的要义:一、认识与实践的辩证关系,认识随着实践生展,实践又随着认识生展。二、人与自然(即主观与客观)的辩证关系,人借自然“对象化”他的本质,自然因此得到“人化”,二者互相依存,互相影响,因而彼此逐渐丰富起来;三、由自然人到社会人的发展过程,通过理论和实践,使人的感觉力具有人的性质;四、由单纯的自然到具有社会意义的自然的发展过程,例如由动物形式的食物发展到人的形式的食物。马克思用这四点要义来说明美感的产生和发展,其次也就说明人对世界的艺术掌握的产生和发展。这里最基本的还是用劳动生产来改变世界的实践活动。

马克思还另有一段名言也与此相关:

生产不仅对需要供给物资,而且还对物资供给需要……。一件艺术品,就象其他产品一样,还创造出一个了解艺术和欣赏美的群众。因此,生产不仅为主体造成对象,而且还为对象造成主体。①

① 《〈政治经济学批判〉导言》,据《马克思恩格斯论文学》所选的俄译。

这种主体与对象、作品与群众之间的辩证关系，也正说明了“对象方面展开的丰富性”（艺术品）创造出主观方面人的感觉力的丰富性（群众），同时，这也说明了艺术改造人的教育功用。

人对世界的实践精神的掌握和艺术的掌握这两种方式是既密切相关而又有区别的。以上所述只着重它们密切相关的一方面，以下还要略谈它们的区别，来说明一般物质生产劳动如何过渡到一般人所了解的艺术创造以及艺术创造在历史发展中所经过的曲折变迁。概略地说，这个过程经历了以下几个阶段：

一、象上文所述的，原始人从进行生产劳动之日起，一方面他自己就进入社会生活，成为社会的人，另一方面自然经过了“人化”而具有社会性。人从他的产品里不仅得到实用需要的满足，而且得到精神需要的满足，因为产品体现了他的“人的本质”，即人作为社会人所有的愿望和实现愿望的能力。人认识到这一点，就感到喜悦，对它的产品加以欣赏。这就是美感的起源。这也就是人对世界从单纯的实践精神的掌握，发展到艺术的或审美的掌握。

劳动生产的产品最初是生产工具和日用器具，所以最初形式的艺术是手工艺，手工艺是“美的艺术”的萌芽。马克思常把手工艺生产叫做“半艺术式的活动”。高尔基也说：“艺术的奠基人是陶匠、铁匠、金匠、男女纺织工、石匠、木匠、木骨刻匠、铸造武器的匠人、油漆匠、男女裁缝，一言以蔽之，手工艺者。”^①

手工艺的首要目的在解决实用物质的需要，但是由于它的产

^① 《高尔基论文学》第七八八页，1953年莫斯科版。

品“对象化”了人的本质，从而也可以满足审美的精神需要。塔沙洛夫举过一个浅近的例子来说明这个道理：

桌子应该首先是桌子，但是作为艺术品，它同时也可以
是人的愿望的体现：它可以是轻巧、沉重、文雅、高贵、严
肃的节制之类品质的形象。^①

但是手工艺毕竟还只是“半艺术式的活动”，手工艺品虽具有若干审美性，审美性毕竟是次要的，主要的还是它的实用性。手工艺品的形式首先要服从实用方面的功能，还不能充分地发挥体现人的社会本质的作用，象塔沙洛夫所说的，它们“表现对象的本质，较多于表现人的本质”，为着充分地表现人的本质，满足精神需要的一方面便须提到首要的地位乃至独立的地位，满足物质需要的一方面便须降到次要的地位乃至完全消失。塔沙洛夫这样总结了这个转变：

创造和制作的过程仿佛脱离了狭窄的物质功用，转变为
专为人肯定社会自觉的丰富性这一个目的，虽然这个目的也
还是在“实用的关系网”里实现的。这就是艺术的萌芽。^②

应该指出，这里所说的艺术“脱离狭窄的物质功用”，专以“肯定社会自觉的丰富性”为目的，与资产阶级所宣扬的“艺术无用”论和“为艺术而艺术”的口号毫无共同之处。“为艺术而艺术”是要艺术脱离人生，我们这里所说的是要艺术体现人生的丰富性。

① 苏联艺术史研究所编《美学问题》第一〇一至一〇二页。

② 苏联艺术史研究所编《美学问题》第九八至九九页。

马克思主义创始人始终强调人的全面发展，真正人的需要不是满足片面的直接的利己的欲望，而是自我的全面实现，艺术正是自我全面实现中的一个重要环节。

随着客观世界的丰富性日益展开，人的主观方面的丰富性也日益展开，认识逐渐提高，实践能力也逐渐加强，不但人手“变得自由”了，人的一切生活活动的的能力也变得自由了。人便逐渐从“必然王国”跳到“自由王国”，超越直接的实用的物质需要，而愈来愈多地要求满足马克思所说的“丰富的具有人性的需要”，即精神需要。人开始凭抽象化和概括化的活动，把在生产实践中所发现的一些引起美感的形式，例如节奏、平衡、对称、整齐、变化之类，加以总结，得到一些抽象的“美的形式”，把它们运用来制造一些与直接实用需要无关或关系不大的，主要为满足审美要求的，多少带有独立性的产品，例如器具的花纹、着色、装饰、文身之类。^① 这些就是艺术的萌芽。

一般所谓“美的艺术”如音乐、舞蹈、图画、雕刻之类，在起源时大半也以实用为主，例如原始的音乐大半是调节劳动节奏，祭神(祈祷丰收等)，或是提起战斗的勇气；原始的舞蹈大半是演习耕作、狩猎或战斗的动作；原始岩洞所发现的壁画所画的大半是狩猎的对象。到后来文化日渐进展，这些艺术才逐渐超越它们原来的实用目的，变成主要为满足审美要求的对象。^②

二、艺术一开始就是社会意识的“对象化”，就是一种属于上层建筑的意识形态。一般地说，艺术必然反映当时的现实社会基础，即生产力与生产关系的发展。在资本主义社会以前，代表

① 参见苏联艺术史研究所编《美学问题》第八三至八六页、九八至九九页。

② 普列汉诺夫论艺术的公开信中第二、三、四信，讨论原始民族艺术很透辟，可参看。

欧洲文化两大高峰的时代，即雅典时代和文艺复兴时代，都表现出物质生产发展和文艺发展之间的不平衡，如马克思在《政治经济学批判》序言里所指出的。但是这种不平衡不但不能否定，而且正足以证实经济基础与上层建筑之间的密切关联。例如希腊文艺的高度发展正是由于物质生产的不发达，当时人控制自然的能力还很薄弱，才产生希腊文艺所依为宝库的神话。人不能支配自然，才“在想象里并借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”^①。神话正是马克思所说的人“对世界的宗教掌握”。在资本主义社会以前，神话的势力很强大，“艺术的掌握”总是与“宗教的掌握”密切联系在一起的。在欧洲，这个时期从古希腊起一直绵延到文艺复兴。

资本主义社会以前这个长时期的经济基础的特点，象马克思所指出的，是小生产方式，小农业生产和小手工业生产。这种小生产方式对于艺术发展的作用有消极的和积极的两方面。就消极的方面来说，它的规模狭小，活动限于局部，还不能充分“对象化”人的本质力量，而且如上所述，由于支配自然能力的薄弱，小生产方式总是与宗教的幻想和迷信联系在一起的。马克思把这种情况总结为一句话：资本主义以前的“一切阶段都显得只是人的局部的发展以及自然的神化”^②。就积极方面来说，小生产方式还不需要过分细密的分工，每个劳动者还可以成为多面手，象马克思所说的：

每个劳动者须会做整系列的工作，须会做假定用工具所能做到的一切……每个人要想成师傅，就须全面掌握他那一

① 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》第六四页，人民文学出版社1956年版。

② 1857年至1858年《经济学手稿》。

行手工艺。因此，中世纪手工艺者对于自己本行工作和完成这行工作的技能，还有一种可以提高成为原始艺术趣味的兴趣。^①

正因为这个道理，小生产方式的劳动者在有局限性条件下，还可以发挥自己的人格。马克思在《德意志意识形态》里明确指出：“小生产方式对于社会生产的发展和劳动者本身的自由个性的发展曾是必需的条件。”这个道理恩格斯在《自然辩证法》的导言里发挥得更详细，他把文艺复兴时代称赞为“巨人的时代”，说他们“还未成为分工的奴隶”，还未受到“分工之限制人的、使人片面化的影响”，能“在时代运动中和实际斗争中生活着和活动着”，“因此有了使他们成为完人的那种性格上的完满和坚强”。^②马克思和恩格斯把“小农业经济和独立的手工业生产”看作“古典社会在它最繁荣的时期的经济基础”，它允许劳动者有机会发展“自由个性”，达到“性格上的完满和坚强”，所以有利于文艺的繁荣。过去黑格尔也曾用“英雄时代”的人格的“独立自主性”来说明古典艺术的繁荣。^③不过黑格尔是从客观唯心主义的“理念”的实现来看这问题，而马克思主义创始人是从历史唯物主义的经济基础与上层建筑的关系来看这问题，二者是迥乎不同的。

三、到了资本主义时代，人对现实世界的实践精神的掌握方式和艺术的掌握方式之间便发生了深刻的矛盾。从积极方面来看，

① 据苏联艺术史研究所编《美学问题》第一七三页所引俄译。

② 《自然辩证法》第五页，人民出版社1955年版。

③ 参见黑格尔《美学》第一卷，第二二三至二三六页，人民文学出版社1958年版。

资本主义发展解放了生产力，使生产达到空前巨大的规模，理应给人以充分的机会，去发挥“人的本质力量”。同时，由于科学技术随着生产的需要而达到空前的发展，“随着这些自然力之实际上被支配，神话就消失了”^①，因此人对现实世界可以得到比较正确的认识。这些条件照理都应该有利于文艺的繁荣。但是从艺术发展看，资本主义生产的消极方面却远远超过它的积极方面，因为它造成了劳动的异化以及由此而起的资本主义的私有制、货币和市场贸易。

马克思在《经济学—哲学手稿》里天才地阐明了“劳动异化”^②概念。这个概念对于美学之所以极端重要，还不仅在于揭示了资产阶级文艺乃至一般文化日趋腐朽的根源，而且在于指出消灭劳动异化以后共产主义社会文艺乃至一般文化的伟大远景。

劳动的异化是分工制的结果。马克思从三方面来考察这种现象。首先是从劳动者和他的劳动产品的关系来看，产品本是劳动者的本质力量的对象化，本应供应他自己的需要，但是在资本主义制度下，产品被资本家剥夺过去，成为他的私有财产，他的商品，他的资本，也就是他的支配劳动力的手段。对于工人来说，产品成为一种外在的敌对的力量。“工人制造的商品愈多，他自己就变成愈廉价的商品”。他的劳动随着产品“异化”（即离开他）了之后，就造成一种社会关系，“其中不生产的人却统治着生产和产品。”这是一种使工人不但无法控制而且反被它压抑得死死的社会关系，逼得他在饥饿线上过着非人的生活。所以

① 《马克思恩格斯列宁斯大林论文艺》第六四页，人民文学出版社1956年版。

② “异化”的德文原文为Entfremdung，原是黑格尔哲学中的一个术语，马克思借用来指劳动体现于产品之后，对象从劳动者那里脱离出去。有时亦称“疏远化”，近似汉语的“脱节”。

他的产品(他的异化的劳动)就成为他铸造来束缚自己的镣铐，他的仇敌，用马克思的话来说：

工人在他的产品中的疏远化不仅意味着他的劳动变成一种对象，一种外在的东西，而且还意味着那对象作为一种对他是疏远的东西在他身外独立地存在着；它自成一种势力，和他对立着；这也就是说，那对象本来是由他付给生命的，现在却作为一种敌对的疏远的东西跟他对立起来。

这就是说，工人所造的产品成为他自己的敌人。

其次，从劳动者和他的生产活动本身来看，“产品毕竟只是生产活动的总和”，产品既遭到异化，它所体现的生产活动当然也就遭到异化，成为“反对他(劳动者)，既不依存于他，也不属于他的一种活动了。”

劳动对于劳动者成为外在的，这就是说，劳动不是他的本质存在中的一部分，因此他在工作中不是肯定他自己而是否定他自己，不是感到满意而是感到痛苦，不是自由地发展他的体力和脑力而是摧残他的身体，戕害他的心灵。……所以他的劳动不是自愿的而是勉强的，是一种强迫劳动。因此，劳动不是一种需要的满足，只是满足劳动以外的一些需要的手段……

所以结果就是：人(劳动者)只有在他的动物功能例如吃、喝、生殖、居住、衣着等等之中，才感到自己在自由地活动，而在他的人的功能之中，他就感到自己简直不比动物强。

这就是说，劳动的异化使劳动者作为人所特有的东西也从他那里异化出去，他从此失其人之所以为人的功能，只在进行动物式的活动了。

最后，从人对他的种族的关系来看，劳动的异化也“使种族从人那里异化出去”，使他不能再成其为社会的人。人的种族特性在于他能进行“自由的自觉的活动”，劳动的异化把这种表现种族特征的活动降低到只是维持个人肉体生活的一种手段，当然也就丧失了它的自由性与自觉性，而人的种族特性也就从他那里“异化”出去了。

总之，劳动异化的结果导致人的“非人化”，不但体力劳动和脑力劳动脱了节，物质需要和精神需要脱了节，劳动者和他所创造的世界脱了节，劳动者和他自己的人的社会本质也脱了节。人“失去了现实”，也“失去了自己”，只是造成资本家的私有财产和与劳动者为敌的社会关系。本来生产劳动是人对世界的实践精神的掌握，也是人对世界的艺术的掌握，但是在资本主义制度下，由于劳动的异化，劳动对于劳动者变成只是维持动物式生活的手段，就既不是对世界的实践精神的掌握，更不是对世界的艺术的掌握了。劳动不是自由的活动，只能使劳动者痛苦，所以就不能有所谓美或令人起美感了。劳动从此就割断了它和艺术的长久的血缘关系了。因此，劳动的异化是资本主义经济基础的病根，因而也是资本主义文艺与一般文化的病根。

物质生产在分工制下既然与精神活动脱了节，于是精神活动，包括文艺在内，就转化为“特种生产”，并且也须服从资本主义生产与交换的一般规律。艺术也变成一种商品，艺术家制造艺术品，也是供给市场，替资本家积累资本。所以马克思说：

一个作家所以是生产劳动者，并不是因为他生产观念，而是因为他使出版他的著作的书商发财，即是，他之所以是生产劳动者，充其量不过他是某一资本家的雇佣劳动者而已。^①

既然是资本家的雇佣劳动者，艺术家就得听资本家的指使，投合资本家的唯利是图的趣味，结果就是人们所看到的在资本主义世界流行的一大堆海淫海盗的肮脏东西。有一部分艺术家不满意这种现实，但是看不见正确的出路，退守到所谓“象牙之塔”，“为艺术而艺术”，而他们的作品既与生活脱节，又与群众脱节，也终于走上了颓废的道路。这一切都是势所必至的。所以马克思下了这样一句断语：“资本主义生产对于某些精神生产部门是敌对的，例如对于艺术和诗歌就是如此。”^②

四、马克思把私有制看作劳动异化的必然结果。共产主义革命的任务在消灭私有制，所以归根到底，也就是消灭劳动的异化。马克思在他的早期许多著作里，特别是在《经济学一哲学手稿》、《政治经济学批判》和《德意志意识形态》里，替消灭劳动异化以后的共产主义社会生活以及文艺在其中所占的重要地位，描绘出一幅光辉灿烂的远景。到了共产主义社会，劳动成为每个人的生活需要，因为人要借劳动来实现自己的全面发展。马克思说：

政治经济学所说的富裕与贫穷要让给丰富的具有人性的

① 《马克思恩格斯论艺术》第一卷第二七八页，人民文学出版社1959年版。

② 同上书，第二七八页。

人和丰富的具有人性的需要。丰富的具有人性的人同时也就是需要完全表现人的生活活动的人，对于这样的人，自我实现是作为内在必然性，作为需要，而存在的。

自我实现或自我全面发展，也就是自我全面解放，所以实现自我全面发展的劳动成为真正自由的表现，用恩格斯的话来说：

生产劳动供给每人以全面发展并运用自己一切体力智力的可能，它不再是奴役人的手段，而是解放人的手段，因此，生产劳动从一种重负变成成为一种快乐。^①

劳动之所以变成一种快乐，正因为它实现了人的全面发展，“解放”了人，肯定了人的本质力量，表现了真正的自由。这种快乐便是艺术创造和欣赏中的美感。因此，在共产主义社会里，在生产发展的更高的水平上，劳动又恢复到成为人对世界的艺术掌握，又成为一种广义的艺术创造活动。

在这种情形之下，人才真正成为“完全人”，才有真正的个性和真正的自由，才真正地成为自己的主宰。用马克思的话来说：“人作为完全人，全面地占有他的全部本质。”这时候人不但从一切外在的桎梏中，从一切剥削制度及其罪恶中，解放出来，而且也从一切内在的精神的桎梏中，从愚昧、自私、残酷和庸俗中，解放出来。这时候，人也才真正地成为自然的主宰，自然才真正地是“人的本质力量的对象化”和人的“无机的身体”。个人与社会也处于统一，“个人就是社会的存在”，“社会在实体

^① 《反杜林论》第三一〇页，人民出版社1956年版。

上成为人与自然的完满化的统一”。“因此，需要或享受失去了原有的利己性，自然也失去了它的单纯的功利性，因为它的用途变成了人的用途”。^①

在这种情况下，人在他的劳动中证实他是历史创造者，也是艺术创造者，“就在他所创造的世界中观照自己”，见到自己本质力量“对象化”为丰富华严的生活，因而加以欣赏，享受到高度的美感。这时候艺术已不再是少数职业艺术家的专利品，而变成为每个人在实现全面发展过程中一个不可缺少的组成部分。人人是劳动创造者，也就是人人是艺术家。人人不仅在劳动领域里成为多面手，而且在艺术领域里也成为多面手。马克思和恩格斯在《德意志意识形态》里说得很清楚：

艺术天才完全集中在一些个别人身上，以及由此而来的在广大群众身上遭到压抑，这是分工制的结果。如果在某些社会情况下连每个人都可以成为卓越的画家，这就决不排除每个人都可以成为有独创性的画家，所以在这方面，“人的”劳动与“专业”劳动之中的分别也就变成荒谬了。无论如何，在共产主义社会组织里，完全来自分工制的使艺术家受支配的那种地方的和民族的狭隘性，以及艺术家禁闭在某一门艺术范围里只专门作一个画家或雕刻家等等的情况，都要消灭；因为单是这种根据一种活动来称呼人的办法就足以表明他的职业发展的狭隘性以及他对分工制的依存性。在共产主义社会里，没有专业的画家，只有人，而人在许多活动之中，也

① 零星引文都译自《经济学一哲学手稿》中《私有制与共产主义》篇。

从事画画。^①（重点是引者加的）

以上所述只是马克思主义美学的实践观点的一个简略的轮廓。马克思主义创始人没有留下专门的美学著作，他们的美学观点只零星地散见于一些政治经济学、哲学和历史学的专著，但是从这些零星散见的言论中就可以理出一套完整的美学系统来，其中包括今后美学所必依据为出发点的基本原则。这套美学系统意义的深广，还有待于美学家们不断地辛勤地钻研和发掘。现在只能就本文作者目前的肤浅的见解，约略说明它对美学的重大意义。

如前所述，过去美学家所持的都是直观观点，只把艺术或审美事实看作单纯的认知的对象，一些产生重要影响的美学家们，例如柏拉图、普洛丁、康德、叔本华、尼采乃至克罗齐，都彰明昭著地把“观照”（即马克思所说的“直观”，也有人译为“静观”）悬为审美的最高理想。持这种观点，就必然把艺术或审美活动看作一个独立自足的领域，也就必然只看到它的孤立的静止面。他们之中固然也有些人注意到社会对文艺的影响和文艺对社会的功用，但是单是注意这种影响和功用，并不能算是采取了实践观点。实践观点就是唯物辩证观点，它要求把艺术摆在人类文化发展史的大轮廓里去看，要求把艺术看作人改造自然，也改造自己的这种生产实践活动中的一个必然的组成部分。过去注意到艺术的社会功用的人，象柏拉图，只是从主观愿望出发，来替理想国拟定艺术教育纲领；过去注意到社会对艺术的影响的人，象法国

^① 据《马克思恩格斯论文学》第六五至六六页所选的俄译。

的泰纳，只是标榜一些未经科学分析的模糊的概念，即所谓“种族、时代和环境”。他们都不免用形而上学的眼光看问题，所以看不到问题的本质。

马克思主义创始人对于美学所造成的翻天覆地的变革，就在于把美学从过去单凭主观幻想或单凭模糊概念，只看孤立的静止面的那种形而上学的泥淖中拯救出来，把它安放在稳实的唯物辩证的基础上，安放在人类文化发展史的大轮廓里，这样才有可能从全面、从发展去看艺术，才能看出艺术的外在联系、内在本质和发展规律。人类文化发展史，归根到底就是政治经济发展史，就是经济基础与上层建筑交互作用和交互推进的历史。这部历史是从生产劳动开始的。从生产劳动一开始，人由动物生活进入真正人的生活即社会生活，人和自然由浑沌时代的混整进入矛盾对立以至于统一，自然由生糙的自然转变为“人化的”即带有社会性的自然。这生产劳动本身是社会实践，同时也是人对世界的艺术的或审美的掌握，因为生产劳动的产品“对象化”了人的本质力量，“人在自己所创造的世界中观照自己”，因而感到喜悦。因此，人对世界的艺术掌握包括一系列的矛盾的辩证统一。首先是人与自然（即主体与客体或对象）的对立和统一，人在自然中“对象化”了他的本质，而自然也就因此得到“人化”。其次是个人与社会的对立和统一，艺术掌握体现了个人的本质力量，而这力量之所以是本质的，正因为它是“种族的”，即社会的，马克思常用“普遍性”来称呼它。第三是认识与实践的对立和统一，认识与实践互相因依和互相推进的道理，毛泽东同志在《实践论》里阐述得最透辟，应用到艺术掌握，即马克思所说的“人还能按照美的规律制造事物”以及“只有通过人类存在中对象方面展开来的丰富性，才能培养出或创造出主观方面人的感觉的丰富性”

(“展开”是实践的结果)。

这里就牵涉到一个极端重要的问题：关于艺术对现实世界的关系，马克思在同一部1857至1858年《经济学手稿》里有两种提法。一种提法就是上文所说的人“对世界的艺术的，宗教的，实践精神的掌握方式”，马克思明确地指出这种掌握方式不同于科学的理论的掌握方式。很显然，除了形象思维和抽象思维的分别以外，这里主要的分别还是理论认识与实践的分别。马克思在《经济学手稿》和《经济学—哲学手稿》里所再三强调的就是生产实践本身就是艺术掌握，所以“用艺术方式掌握世界”这句话可以理解为重点在实践，而艺术本身就是一种实践。另一种提法是在手稿导言里阐明意识形态与现实基础的关系时，把艺术作为意识形态的一种形式。这就产生了一条马克思主义美的基本原则：艺术是对于现实基础的一种意识形态式的反映。这句话有时被简化为“艺术是现实的反映”或“艺术是社会意识的反映。”很显然，这里的重点在认识。从马克思主义的认识与实践的辩证统一观点看，上述两种提法虽各有侧重，却是可以统一而且必须统一的。《费尔巴哈论纲》第一条所要说明的正是对于现实事物，既要从客观方面加以理解，又要从实践或主观能动的方面加以理解，美学对于艺术或审美事实当然也不是例外。但是这些年来很有一部分美学家对于马克思主义美学观点作了片面的理解，单提“艺术是现实的反映”而不提艺术是人对现实的一种掌握方式，侧重艺术的认识的意义而忽视艺术的实践意义。这就是仍旧停留在美学的直观观点。直观观点只注意到片面，所以必然是形而上学的；形而上学的直观观点既然忽视艺术的实践的一方面，所以在一些具体的美学问题，例如美学对象，艺术对现实的关系，美的性质，美感的性质，艺术美与自然美的关系等等问题上

面，也就必然导致片面性的甚至完全错误的结论。要纠正这些毛病，就要从学习马克思主义创始人的美学的实践观点开始。

载《新建设》第四期，1960年4月。

美学的新观点不能是“主观和客观相分裂”的观点

——答蔡仪同志

在《新建设》1960年4月号上读到蔡仪同志的《朱光潜先生旧观点的新说明》。事情仿佛有些凑巧，那篇文章之后接着登载的就是我介绍马克思主义美学的实践观点一文，这篇文章就足以答复蔡仪同志的“批驳的意见”。因为蔡仪同志的美是客观事物的一种属性的看法，正是直观观点，正是和实践观点相对立的观点，而他对于我的批评也正是从直观观点出发的。这个观点，从他出版《新美学》以来一直在坚持着，恐怕也还是属于“旧观点”的范畴。

蔡仪同志过去在《人民日报》发表过一篇文章，埋怨批评他的人“歪曲”了他，读到蔡仪同志批评我的这篇文章，使我想到责人容易责己难，歪曲之过，贤者似乎也在所不免。

他的文章一开始就进行歪曲，说我“首先说到要界定美学的研究对象和范围，才能解决问题，而过去几年的美学讨论，大家都纠缠在‘美’这个概念上，没有明白对象，也就不能解决什么问题”。这里我加了重点符号的一句话就是“栽赃”。

接着他说：“他提的虽是美学对象问题，却没有认真论证美

学对象，没有认真论证关于这个问题的任何一个论点。倒是主要谈了美的问题。”我的那篇文章企图从三个观点即美学史观点、实用观点和方法论观点来论证美学对象主要是文艺。在这三点之中，我只是在美学史观点那一节掺杂了一点自己的意见，连这一点意见也还是受了苏瓦洛夫的启发。在实用观点上我完全采取了苏瓦洛夫的话；在方法论观点上我完全采取了巴甫洛夫院士的话。如果说我只援引苏联和保加利亚的美学家的话而没有“独抒己见”，就是不认真，就是罪过，我理当承认。在看到蔡仪同志指责我“没有认真论证……任何一个论点”时，我满怀希望地期待着蔡仪同志来“认真论证”，但是读完了他的文章，我的希望却落了空。他对我论证美学对象的三点却避而不谈。究竟那三点是正确的还是错误的呢？如果是错误的，我欢迎指正；如果是正确的，那么，美学的对象就首先是艺术，“只有通过艺术的媒介，美学才研究现实现象中的审美性质”（这是我完全同意的苏瓦洛夫的话），这个结论就必然连带地把蔡仪同志美是客观事物属性的看法推翻。但是蔡仪同志对那三点避而不谈，而要找另一个小辫子来抓，说我那篇文章“倒是主要谈了美的问题”，说我只是对旧观点作新说明。我的原文长七千字左右，提到“坚持着形而上学的看法，以为自然本身原来就已有美这个属性”的一段话不过二三百字。为什么在七千字文章里用二三百字提到美不是自然属性，就算“主要谈了美的问题”呢？我想道理很简单，这二三百字正触动了蔡仪同志《新美学》的“新观点”的基础，于是在蔡仪同志的眼里这二三百字就放大起来了，放大到把七千字的全文都掩盖起来，获得了原来意料不到的重要性。这是不是还有些主观唯心论的思想方式在作祟呢？

蔡仪同志的批驳是按照这样一种推理方式来进行的：朱光潜

过去从主观唯心论出发，说美不在物而在心与物的关系上；他现在在坚持美不纯粹是客观的而是主观与客观的统一，那就是还认为美是在心与物的关系上，因此，那就还是坚持主观唯心论。

按照同样的推理方式，人们也在争辩：黑格尔从客观唯心论出发论证了思维与存在的统一，马克思主义是唯物辩证的，就不可能承认思维与存在的统一；如果现在马克思主义者还说思维与存在的统一，那就是回到客观唯心论。

近来哲学界关于思维与存在统一的辩论是触及哲学上基本问题的。解决了这个问题，也就解决了形而上学的思想方法与唯物辩证的思想方法的区别；同时也就会解决总题目下的一个枝节问题，即美是否为主观与客观的统一；这也就是说，会解决蔡仪同志和我的争执。

不错，我始终坚持美不单纯在物而在心与物的关系上，从前如此，现在还如此。但是同一抽象的论断，由于基本出发点不同，在具体内容上就可以有本质的不同，正如思维与存在统一这一论断在黑格尔哲学里和在马克思主义哲学里有本质的不同，一个是从客观唯心论出发，一个是从辩证唯物论出发。

我过去说美不在物而在心与物的关系上，是从克罗齐的主观唯心论的直觉说出发，实质上是根本否认物的存在，而肯定物是由心造的。这个荒谬的看法曾得到蔡仪和其他同志的批判，这些批判都是正确的。

我现在的出发点在一系列的文章里已经再三阐明过，是根据下列几个论点：

一、美是统一的，艺术美和自然美在有区别的同时，应有基本的共同性，不能是截然不同而且互不相关的两个范畴。

二、艺术是一种社会意识形态，属于上层建筑；因此艺术美

就是社会意识形态的属性，而不是自然物的自然属性。

三、对立统一的唯物辩证的道理也适用于人对现实世界的意识形态的反映，也适用于人对现实世界的艺术掌握或审美的关系。就其反映社会基础来说，艺术作为一种意识形态，必然有它的在现实世界的客观基础；就其透过主观意识来说，艺术也必然有它的主观的一方面。艺术既如此，它的属性之一的美，也就必然如此。这就是我所理解的主观与客观的统一。

四、人从客观现实中发现美，也还是意识形态的反映，世界观、人生观、阶级意识等也在起作用，所以不同时代、不同民族、不同阶级的人对于所谓“自然美”各有不同的看法。因此自然美与艺术美在是意识形态反映这一基本点上相同的，也还是主观与客观的统一。

五、意识形态随社会基础转变，所以文艺标准乃至美的标准也要随社会基础转变，没有什么普遍永恒的标准或纯粹客观主义的标准（亦即蔡仪同志所标榜的那种形式主义的标准）。我认为只有这样看，才能解释文艺发展史的事实，才能说得上文艺有阶级性、思想性。

请问蔡仪同志：我的这些论点除了肯定美的统一性以外，有哪一点在我解放前的论著中可以找得到呢？蔡仪同志如果严肃地对待问题而不是拚命维护《新美学》的“新观点”，他就应该对我的这几个基本论点进行批判。因为这些论点如果驳不倒，我的主客观统一的基本看法也就驳不倒，而他的美是现实事物属性的看法也就站不住。蔡仪同志却逃避了问题的中心。

最后，我还要从毛泽东同志的《实践论》里摘引几句话，供蔡仪同志和研究美学的人结合美学问题进行深入的思考：

唯心论和机械唯物论，机会主义和冒险主义，都是以主观和客观相分裂，以认识和实践相脱离为特征的。以科学的社会实践为特征的马克思列宁主义的认识论，不能不坚决反对这些错误思想。……我们的结论是主观和客观、理论和实践、知和行的具体的历史的统一……

蔡仪同志的美学观点究竟属于这里所说的三种认识之中的哪一种呢？

载《新建设》第六期，1960年6月。

山水诗与自然美

山水诗是中国诗歌中的一个重要的组成部分。所谓“山水”泛指自然界的事物，所以涉及自然美的问题。这是近来学术界所殷切关心和热烈讨论的一个问题。问题的症结在于山水诗乃至于一般自然美是不是反映社会基础的意识形态，有无阶级性。我的回答是肯定的。

问题的这种提法会遭到这样一种反对论调：山水诗只反映自然美，与自然美不是一回事，山水诗的美是艺术美，自然美不是艺术美，不能相提并论。关于这一点，我在参加美学讨论中已一再表示过我的意见，这里不准备复述，只须提出我的基本论点：第一，艺术是一种反映社会基础的意识形态，在阶级社会里有它的阶级性，这是马克思主义者所公认的。山水诗作为诗歌艺术中的一种类型，当然也就不能是例外。其次，诗人在山水诗里反映他所欣赏的自然美，如果承认自然美在他的诗里反映出他的意识形态或阶级性，就必须同时承认在他写诗之前，在他的欣赏意识里就先已或多或少地反映出他的意识形态或阶级性，诗里所反映出的自然美和诗人先在欣赏中所意识到的自然美只能有程度上的分别，不能有本质的分别。不可能他在欣赏中所意识到的自然美没有意识形态性或阶级性，而在他的作品中就无中生有地突然显出意识形态性或阶级性。总之，人不感觉到自然美则

已，一旦感觉到自然美，那自然美就已具有意识形态性或阶级性。换句话说，人的意识形态性或阶级性在那感觉过程中便与自然景物由对立而统一，这统一体反映了自然，也表现了他自己，美就在这个统一体上。至于人所感觉到的自然美之外，是否还有一种非意识形态性的无阶级性的早已存在的纯然客观的“不依人的意识而转移”的“自然美”呢？以蔡仪同志为代表的美学家们说有这样一种纯然客观的“自然美”，我说没有，这就是目前争论的分歧点所在。

先摆事实。如果承认“美”是自然事物原已有之的一种属性，那么，它就应该象自然事物的其他属性如“大小”、“轻重”、“红白”之类一样，可以用科学器具来测量和分析；而“美”这个属性尽管在许多艺术品和自然景物上面可以感觉到，任何科学却不能象测量分析红色那样来把美这个属性测量出来，分析出来。这就证明它不是什么一种纯然客观存在的自然属性。单靠自然不能产生美，要使自然产生美，人的意识一定要起作用。自然美也好，艺术美也好，都是主观与客观的辩证统一的产品。

从历史发展看，在人类社会出现以前，自然就不能有所谓美丑。美是随社会的人出现而出现的。自然本来是与人相对立的。人自从从事劳动生产、成了社会的人之日起，自然就变成人的实践和认识的对象，成为人所征服和改造的对象，成为为人服务的生产资料和生活资料。只有到了这个时候，自然才开始对于人有意义，有价值，有美丑。人为什么感觉到自然美？马克思曾经反复说明过，这首先是由于人借生产劳动征服了和改造了自然，原来生糙的自然就变成了“人化的自然”，它体现了人的“本质力量”，满足了人的理想和要求，人在它身上看到他自己的劳动的胜利果实，所以感觉到快慰，发现它美。这是最原始的也是最本

质的美感经验。

所以在起源阶段，美与用总是统一的。从石器时代起，自然事物就已出现于艺术品（主要是手工艺品如生产工具、斗争工具、生活日用品、装饰品之类），而这些在艺术品中出现的自然事物，总是与作者所属部落的生产方式或职业有关。渔猎民族的艺术运用自然事物为“母题”时，那些事物总是与渔猎生活有关，例如法国玛德伦(La Madaleine)岩洞中的壁画就是专画当地原始部落的狩猎对象，特别是鹿。猎人在所住岩洞里画他们所获得的猎物，一则是庆功，一则是研究猎物形态，增进狩猎的知识和技能。这样的事例是不胜枚举的，可以参看谷鲁斯的《艺术起源》，普列汉诺夫的《论艺术的公开信》之类讨论原始艺术的著作。自然事物在中国艺术中出现得很早很广泛，也与中国民族的农业生活有关。

人欣赏凭自己劳动实践所征服和改造的自然，因为这种“人化的自然”体现了人自己。关于这个道理，黑格尔说过一段很精辟的话：

人有一种冲动，要在直接呈现于他面前的外在事物之中实现他自己，而且就在这实践过程中认识他自己。人通过改变外在事物来达到这个目的，在这些外在事物上面刻下他自己内心生活的烙印，而且发现他自己的性格在这些外在事物中复现了。……儿童的最早的冲动就有要以这种实践活动去改变外在事物的意味。例如一个小男孩把石头抛在河水里，以惊奇的神色去看水中所现的圆圈，觉得这是一个作品，在这作品中他看出他自己活动的结果。这种需要贯串在各种各样的现象里，一直到艺术作品里的那种样式的外在事物中进

行自我创造。^①

这个很浅显的比喻可以适用于一切对自然的欣赏和艺术创造。这里所说的水纹是自然，是“人化了的自然”，所以就是雏形的艺术作品。那小孩“以惊奇的神色去看”这水纹时，他所经历的正是欣赏自然美。能否说这水纹的美是纯然客观存在的，无论有没有那抛石的小孩，也无论是对那小孩或对其他任何人，它都一律是那样美，就象它一律是那样圆呢？我想不能这么说，因为那小孩之所以感觉到水纹美，是由于他“在这作品里看出他自己活动的结果”，那水纹不是单纯的水纹，而是有那小孩自己在里面。我们不能脱离那实践的小主人，而孤立地抽象地说那水纹美。

人在觉得自然美时，那自然里一定有人自己在内，人与自然必然处于统一体。这种统一在艺术发展史中采取过各种不同的形式，最重要的有神话、寓言以及中国过去诗论家所说的“比”和“兴”。这些形式有一个基本共同点，那就是拿人和自然事物作比拟而见出其中某种类似或暗合，它们都运用不同程度的人格化和象征手法。

关于神话，马克思说得最精辟：“任何神话都在想象里并借助想象以征服自然力，支配自然力，把自然力加以形象化”。神话是“在人民幻想中经过不自觉的艺术方式所加工过的自然界和社会形态”。它是“艺术的土壤。”^② 马克思的这番话是就希腊神话说说的，虽不适用于一切民族的神话，却适用于多数民族的神话。中国神话中的天神地祇、雨师风伯、神龙、共工、女娲等，也和希腊的神一样，都是人对于自然力不自觉的艺术加工，而这

① 《美学》第一卷，第三六至三七页。

② 《〈政治经济学批判〉导言》，《马克思恩格斯选集》第二卷第一一三页。

种加工的方式都是凭借幻想，对自然加以人格化。每种神往往不仅代表一种自然力，而且还象征人的某一种品质、活动或职业。神话体现了原始民族对自然的认识，它把自然的力量和人的生活杂糅在一起，形成了一种人与自然的统一体，一种雏形的艺术作品。原始民族所认为美而加以歌咏和刻划的正是这经过“不自觉的艺术加工”以后的统一体，体现了他们的意识形态的统一体，而不是未经艺术加工以前的那种生糙的自然。

寓言比神话后起，它的形成方式却与神话有些类似。寓言不限于自然，就涉及自然时来说，它也是在自然现象与人事之中看到某种类似或暗合，于是就借自然现象来暗寓人事，在这过程中自然也往往经过人格化。象《伊索寓言》之类寓言大半以动物为主角，但是也有些寓言以山水、风雨、日月之类自然现象为主角，例如庄子《秋水》篇里的河伯与北海若就是把河与海加以人格化，来比喻大小相对的道理。寓言不同于神话的主要有三点：第一，神话是全民族对于整个自然界的艺术加工，往往成为一个完整的系统，而寓言则由个别作者注意到零星人事与零星自然现象的暗合，没有完整的系统；其次，神话是对自然现象的不自觉的艺术加工，寓言则是对自然现象的自觉的加工，嵌合的痕迹往往很明显；第三，神话的出发点是自然，从自然里看到人事的意蕴；寓言的出发点是人事，借自然来对人事加以形象化。尽管有这些不同，寓言也还是人事与自然的统一，自然并不因它本身而有意义，而是因它与人事发生了关系而有意义。

神话和寓言都是运用比喻的。比喻有隐显之分。显喻是比较明显、一望而知的比喻，例如“东方红，太阳升，中国出了个毛泽东”，拿太阳比毛泽东，这是明白易晓的。隐喻是暗含的往往有待玩索才能见出的比喻，例如毛泽东同志的《沁园春·雪》里

“须晴日，看红装素裹，分外妖娆”，可以理解为隐喻革命胜利后的美丽远景。中国过去诗论家所说的“比”和“兴”所指的就是显喻与隐喻。孔颖达在《毛诗注疏》里说得很清楚：“比之与兴，虽同是附托外物，比显而兴隐。”其实比与兴，显喻与隐喻，只是程度上的分别，就实质说，它们同是用物态比拟人的情感思想和活动。它们是形象思维的一种方式，在《诗经》中最常用，在后来山水诗中也是一种主要的手法。姑举《诗经》第一篇《关雎》为例来说明：

关关雎鸠，在河之洲，窈窕淑女，君子好逑。

这是一篇歌颂新婚欢乐的诗，头两句是自然，后两句是人事，表面上是两回事，实际上是统一体。“关关雎鸠”两句因“窈窕淑女”两句而得到意义，“窈窕淑女”两句因“关关雎鸠”两句而得到具体而生动的形象。这里的自然如果不和人事发生关系，对于人就没有意义。诗人感觉到对对水鸟歌唱的美，是就男欢女爱的角度去看的。鸟歌表现了人情。

趁便可以略谈一下美学界所争辩的“移情作用”。上引《关雎》诗已略见“移情作用”，为了说得明白一点，我们再举毛泽东同志的《沁园春·雪》里的几句词来分析：

山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高。须晴日，看红装素裹，分外妖娆。

这里加重点符号的一些词语本来是表达人或动物的一些活动(舞、驰)、意念(欲、试比)和情态(红装素裹、妖娆)，现在却用来描写

冰雪中的山和原，把死的东西写成了活的东西。这种现象就是美学家所说的“移情作用”。就移情作用说所要解释的现象(死的成了活的，物态成了人情)来说，它是客观存在的事实，不是反对者所能否定掉的；就立普斯、谷鲁斯等人对这种现象所作的解释(人把自己的情感、思想、活动等移注到物里面，物于是才显得具有情感、思想、活动等)来说，它无疑地是主观唯心主义的。其实这种现象还是就自然现象和人的情感、思想、活动等作比拟，属于上文所说的显喻或隐喻。在移情作用中人与自然也是处于统一体。

歌咏自然的诗大半有这种移情作用，值得进一步就这种现象探讨一下。再举毛泽东同志的《沁园春·雪》为例来说明。就《雪》的词题来看，这首词显然也属于歌咏自然的范畴，但是毛泽东同志所歌咏的是否就止于自然呢？全词分上下两阕，歌咏自然(冰天雪地的北国风光)的只在上阕，下阕却写人事(革命领袖的伟大胸襟和抱负)，布局很象上文所引的《关雎》，上下两阕也是千灯相照、互映增辉的，上阕因与下阕统一，雪中的山河原野便不只是单纯的自然，而是有毛泽东同志自己在内，有他的伟大胸襟和英雄气概在里面，使山川原野象人那样活，显出既雄伟而又妖娆的气象。这也还是移情作用的范例。毛泽东同志在凭眺冰雪山川而写下他的感受时，他当然是在欣赏自然美。他所见到的自然美是否有他自己在内，有他的胸襟气概在内呢？还只是一种早已存在的纯然客观的“不随人的意志而转移”的自然属性呢？换句话说，这美是在冰雪山川和毛泽东同志的胸襟气概的统一体上，还是只在冰雪山川本身呢？我持前说，即主客观统一的说法，而持后说(美为单纯的客观属性)者说我的看法还是主观唯心主义。这个帽子似乎还压不倒我，因为后说如果正确，毛泽东同志写

《沁园春·雪》时所感受到的那种自然美就应该与你和我或任何人所能感受到的完全一模一样，写出来的作品也不能说有什么意识形态性或阶级性，而事实似乎并不如此。

以上只是泛论自然美以及反映自然美的诗歌。反映自然美的诗歌，象我们所见到的，从《诗经》就已开始，它们不一定都可称为山水诗。山水诗作为一种诗歌体裁或类型，是特定历史环境的产物。早期诗歌在各民族中大半都从叙述动作开始（史诗、民歌等），偶尔涉及自然事物，大半只把它作为背景、陪衬或比喻。到了山水诗，自然便由次要的地位提升到主要的地位，绘画的发展也有类似的情形。在中国，山水诗是从晋宋时代陶潜、谢灵运等诗人才形成诗歌的一种特定类型。到了唐朝王维、孟浩然、韦应物等诗人，山水诗就达到了它的成熟期，在诗歌中成为一种强有力的传统，由唐宋一直到明清，几乎没有一位重要的诗人没有写过大量的山水诗。

山水诗何以从晋宋时代起形成了特定的类型？如果把这问题弄清楚，我们就可以认识到山水诗的意识形态性和阶级性。山水诗盛行于晋宋时代，主要的原因在于社会基础的剧烈的转变。晋宋是汉民族统治中原的长期统一的局面（周秦汉魏），在北方外族侵袭之下，开始土崩瓦解的时代。当时汉族的统治政权偏安江左，社会经济处在动荡不宁的状态，诗人所隶属的士大夫阶级对这种局面束手无策，彷徨不安，而且统治阶级内部也经常互相倾轧，多数人抱着很浓厚的“出世”思想。这时候佛教刚传到中国不久，就盛行起来，士大夫阶级整天地清谈佛老，把这看作一件风雅事。他们认为尘世是腐朽，“出世”才是“清高”。出世的途径有两条：一条是清谈佛老，另一条是“纵情山水”（这多少也还是受

到佛老二家的影响，佛老都讲清静无为，名山都由他们占住）。所谓“出世”就是逃避现实。这种逃避在过去还另有一个风雅的称号，叫做“隐逸”。“隐逸”的理想由来已久，不过在晋宋兵荒马乱的时期，提得特别响亮。山水诗人大半都是以“隐逸”相标榜的。例如山水诗的大师陶潜就被称为“隐逸诗人之宗”^①。山水诗反映了当时动荡社会中士大夫阶级与现实生活的矛盾。

其次，与社会动荡密切相关的是中国文化到了晋宋时代开始转向颓废。在各民族文化转向颓废的时期，在文艺领域的表现总是轻内容而重形式技巧，形式技巧总是由成熟转到纤丽。晋宋不只是山水诗的奠定时期，而且也是诗歌散文都竭力讲究声律词藻的时期。山水诗的盛行与声律词藻的追求有密切的联带关系，一则由于技巧的发达，诗歌可以克服德国莱辛所说的用语言描写事物静态的困难，二则由于诗人所崇尚的艳丽色泽可以从自然景物中大量吸取。这个关系，刘勰在《文心雕龙》的《明诗》篇里说得很清楚：

宋初文咏，体有因革，庄老告退，而山水方滋，俛采百字之偶，争价一句之奇，情必极貌以写物，辞必穷力而追新，此近世之所竞也。

这种追求声律词藻的倾向在谢灵运、谢朓等人的诗里是很明显的，陶潜是例外。

总之，山水诗作为一种类型在晋宋时代奠定，是有它的社会历史根源与阶级根源的。它反映了当时士大夫阶级对紊乱腐浊的

^① 参见钟嵘《诗品》。

市朝政治生活的逃避，也反映了文艺在颓废时期对形式技巧的追求。晋宋以后，山水诗之所以流传不绝，不外两个原因。第一，中国长期处在封建社会，社会经济政治方面的矛盾和士大夫阶级与现实的矛盾也是长期存在的，文人要逃避市朝作山林隐逸的原因也是长期存在的，所以社会动荡愈剧烈的时期往往也是山水诗愈抬头的时期。唐朝几个有代表性的山水诗人如王维、孟浩然等都经历过安史之乱，亲尝过流离播迁的苦楚。山水诗到了颓废时期便蜕变为南宋的“咏物”词，受社会动荡的影响就更明显。

其次，在文艺领域里，特别是在中国长期封建社会中，传统的影响是特别顽强的。一种体裁或风格既已奠定，就成为一种风尚，一种传统，尽管时过境迁，还本着习惯势力，长久维持它的统治地位，山水诗就是如此。许多诗人都认为既然是诗人，就得追踪陶、谢、李、杜，就得学他们做山水诗。山水诗之所以能成为风尚和传统，也有它的阶级根源。如上文所说过的，纵情山水本是士大夫阶级的逃避主义，没有什么光荣。但是士大夫阶级为了替自己抹粉，来抬高自己的声价，就以“山林隐逸”互相标榜，大肆宣扬，说这是高人雅士的“清高”和“风雅”。于是爱好山水和写山水诗就成为封建时代骚人墨客中的一种风气，名士的一种招牌，甚至成为粉饰太平的一种点缀。历代专制君主下诏求贤，都特别注意“山林隐逸”。一种现象往往转化到它自己的对立面，“山林隐逸”本是摆脱“名缰利锁”的一种途径，后来却变成沽名养望、猎取高官厚禄的一种法门。《新唐书·卢藏用传》所记终南捷径的故事很可以说明这一点：

司马承祯尝召至阙下，将还山，藏用指终南曰：“此中大有佳处！”承祯徐曰：“以仆视之，仕宦之捷径耳！”藏

用惭。

卢藏用就是由隐居终南而登显宦的，所以司马承桢当面用“仕宦捷径”来讽刺他。在此以前，南齐孔稚珪在《北山移文》里对“以退为进”的“山林隐逸”也进行过辛辣的讽刺。可见这套“登龙要术”在中国士大夫阶级中流传已久。这和隐逸理想与山水诗的长久流传是有密切关系的。

提起终南山，我们不免联想到唐代山水诗的祖师王维。王维除掉在蓝田县有辋川别业以外，在终南山还有他的“茅屋”。^①他是否也走过“终南捷径”呢？这位“三十年孤居一室，屏绝尘累”^②的“时辈许以高流”^③的高人雅士，据说也曾请托皇亲岐王介绍，穿起教坊子弟的锦绣衣服，抱着琵琶混进一位贵公主的第宅，在她的宴会上唱《郁轮袍》，得到了她的赏识，由她说情，才登进士第。^④可见他的“屏绝尘累”并非出自本心。我们要了解王维，只读他的《辋川山水杂咏》是不够的，还须读他的集中大量的“应制”诗。他写过象《竹里馆》那样自鸣风雅的诗：“独坐幽篁里，弹琴复长啸。深林人不知，明月来相照。”也写过《和贾至舍人早朝大明宫之作》那样歌颂帝王排场的诗：“……九天阊阖开宫殿，万国衣冠拜冕旒，日色才临仙掌动，香烟欲傍尧龙浮……”把这两类诗对照来看，就可见出象以王维为代表的山水诗人往往是有两重人格的，他是一位尚书右丞而兼大地主，同时也是一位“独坐幽篁里，弹琴复长啸”的佛教徒。他有

① 见《答张五弟》和《终南别业》等诗。

② 《旧唐书·王维传》。

③ 王缙：《进王右丞集表》。

④ 见《太平广记》。

“清高”、“风雅”的一面，也有庸俗的热衷于高官厚禄的一面，前一面只是后一面的掩护，所谓“身寄江湖，心存魏阙”，就是这个意思。王维和后来许多山水诗人往往很象《红楼梦》里的妙玉。山水诗和山水画是密切结合的，山水诗人大半同时是山水画家。这个传统是由王维开端的。诗画结合并不是一件易事。德国启蒙运动家莱辛在《拉奥孔》里曾提出诗画异质的论点。他认为诗用语言为媒介，语言是在时间直线上承续的东西，所以较宜于叙述在时间上承续的动作；画用颜色线条为媒介，颜色线条是在空间平面上绵延的东西，所以较宜于描绘在空间平面上绵延的物体静态。换句话说，诗不宜于描写静态，如果要描写，就须把静态化为动作；画不宜于叙述动作，如果要叙述，也须把动作化成静态。专就媒介技巧来说，莱辛所指出的诗画间的矛盾确实是存在的。王维克服了这个矛盾，这证明诗与画在技巧方面的发展已达到高度的成熟。由于他克服了这个矛盾，他就能把“诗意”带到画里，使画的意蕴更深永，同时也把“画境”带到诗里，使诗的形象更丰富，更精妙。从此中国画和中国诗都别开一境，这个功绩毕竟是不可磨灭的。

山水诗所表现的也并非单纯的客观自然，而是有诗人自己在内的。山水诗所用的手法大半属于中国传统诗所用的“兴”或隐喻，用自然事物的某一“镜头”隐喻诗人自己的情趣或观感。就在这个意义上，山水诗一般有它的意识形态性或阶级性。姑举王维的两首短诗为例：

空山不见人，但闻人语响。返景入深林，复照青苔上。

——《鹿柴》

木末芙蓉花，山中发红萼。涧户寂无人，纷纷开且落。

——《辛夷坞》

这是两首典型的山水诗，表面上很客观，好象只各托出一种画境，但是毕竟有诗人自己在里面。这首先见于诗人对事物注意的总的倾向，不在于热闹的现实生活，而在于“世外桃源”，在于一些孤独幽静的景物；其次见于诗人在事物的这种“静趣”里，仿佛如鱼得水，独乐其乐；第三见于诗人在这类孤独幽静的景物里见出他自己性格的化身，他的隐逸理想的体现。杜甫的《佳人》：“摘花不插发，采柏动盈掬，天寒翠袖薄，日暮倚修竹”，也恰好说明这三点。

山水诗是有闲阶级的产品，它还有意无意地炫耀有闲阶级的“清福”。写山水诗的总是由城市“遁世”出来的士大夫阶级，而不是本来居山居水的劳动人民。中国的民歌，从《国风》《子夜歌》一直到最近的新民歌，也不断地歌颂自然，但是总是遵照着比较健康的传统，把自然作为人事的背景、陪衬或比喻，从来不让自然垄断全剧场面，也从来不宣扬隐逸遁世的思想，象山水诗那样。我们要把山水诗和一般歌颂自然的诗区别开来，就是为着这个道理。

爱好山水诗的趣味毕竟是文人的趣味，打个不大体面的譬喻来说，很类似过去没落阶级的人提着画眉鸟笼逛街。对于这种趣味，我是个“过来人”，颇知其中奥妙，所以敢这样说。但是这样说，并不等于说山水诗就该全盘否定，也不等于说现在劳动人民就不能从山水诗里发现一些可爱的好的东西。我企图揭示山水诗反映文人逃避现实这一个最本质的方面，为了要突出论点，也可能说得过火一点。劳动人民对于过去文人在山水诗中所得到的那

种乐趣(隐逸闲适的乐趣)实在是隔膜的，而且应该是隔膜的。但是山水诗对于大自然的美景胜境毕竟揭示出一些方面，这是现在劳动人民还可以欣赏的。其次，象上文所说的，山水诗在一些大诗人手里，往往见出诗歌技巧的高度成熟，对于我们建立新诗歌的形式和技巧也许可以提供一些经验。

载《文学评论》第六期，1960年12月。

《拉奥孔——论绘画和诗的界限》

(节译)译后记^①

高特荷德·埃夫拉姆·莱辛(Gotthold Ephraim Lessing, 1729—1781)是德国著名戏剧家、诗人、政论家、艺术理论家和欧洲启蒙运动的先驱。莱辛处在18世纪中叶德国新兴资产阶级文学向封建保守传统进行猛烈冲击的年代,对于这种冲击,他起过很大的推波助澜的作用。首先通过他的戏剧实践和理论,他打破了统治欧洲剧坛的法国新古典主义“规则”“义法”的枷锁,使戏剧能反映现实生活;其次,通过他的文艺批评名著《拉奥孔》和《汉堡剧评》替德国十八世纪革命资产阶级现实主义文艺理论奠定了基础。这些活动对当时德国文学的繁荣有很大影响。

《拉奥孔》的副题是《论绘画和诗的界限》,1766年出版。莱辛从比较拉奥孔这个题材在古典雕刻和古典诗中的不同的处理,论证诗和造形艺术的区别,从具体例证抽绎出关于诗和造形艺术的基本原则。

拉奥孔(Laokoon)是1506年在罗马发掘出来的一座雕象。它描绘一位老人拉奥孔和他的两个儿子被两条大蛇绞住时痛苦挣扎的情形。据希腊传说,拉奥孔是特洛伊国日神庙的司祭。特洛伊

^① 《朱光潜全集》第十七卷收作者全译的《拉奥孔》,故节译部分此处不录。

——编者注

国王子巴里斯访问希腊，带着希腊著名的美人海伦王后私奔回国，希腊人动员全国人组成远征军去打特洛伊，打了九年不下。第十年上，希腊一位将领俄底修斯想出了一个诡计，把一批精兵埋伏在一匹大木马的腹内，放在特洛伊城门外。特洛伊人好奇，把木马移到城内，夜间伏兵跳出把城门打开，于是希腊兵一拥而入，把特洛伊城攻下。在特洛伊人把木马移入城时，司祭拉奥孔曾极力劝阻，触怒了偏爱希腊人的海神，海神于是遣两条大蛇把他和他的两个儿子一起绞死。拉奥孔雕刻所用的就是这个题材。

这个题材罗马诗人维吉尔(Virgil, 公元前70—19)在他的史诗里也用过(见《伊尼特》第二卷199—249行)，维吉尔的诗和在罗马发现的雕刻有没有关系呢？它们哪个在前，哪个在后？是诗根据雕刻，还是雕刻根据诗，还是二者同根据一个较早的来源？莱辛花了很大篇幅来讨论这些考古学上的问题。温克尔曼认为雕刻是希腊亚力山大大帝时代的作品，所以比维吉尔较早。莱辛却以为它是罗马皇帝提图斯时代的作品，所以比维吉尔较晚，而且受到维吉尔的诗的影响。现代考古学家在罗德斯(Rhodes)岛上发现一些碑文，证明雕刻是公元前50年左右刻成的。维吉尔的诗是公元前17年(当他死后)出版的。所以温克尔曼和莱辛的看法都不准确。

莱辛拿雕刻和诗比较，发现一个基本的异点：拉奥孔的激烈的痛苦在诗中尽情表现出来，而在雕刻里却大大地冲淡了，例如在诗里拉奥孔放声哀号，在雕刻里他的面孔只表现出叹息；在诗里那两条长蛇绕腰三道，绕颈两道，在雕刻里它们只绕着腿部；在诗里拉奥孔穿着司祭的衣帽，在雕刻里父子都是裸体的。

为什么同一题材在诗和雕刻里有不同的处理呢？莱辛认为美是希腊造形艺术的最高法律，图画和雕刻不宜表现丑，而剧烈痛苦所伴随的面部扭曲却是丑的。拉奥孔雕刻不同于维吉尔诗篇的

地方都说明雕刻家要表现美而避免丑。莱辛认为诗不适宜于表现物体美，但是在表现物体丑时，效果却不象在造形艺术里那么坏。莱辛的结论见于《拉奥孔》的第十六章和二十一章。他是从三个观点来考虑诗画异同问题的。首先是从媒介来看。画用颜色和线条为媒介，颜色和线条的各部分是在空间中并列的，是铺在一个平面上的；诗用语言为媒介，语言（例如一段话）的各部分是在时间中先后承续的，是沿着一条直线发展的。这是第一个差别。其次是从题材本身来看，题材有静止的物体，有流动的作用；而物体各部分也是在空间中并列的，动作也是在时间中先后承续的，因此画的媒介较适宜于写物体，诗的媒介较适宜于写动作。这是第二个差别。第三是从观众所用的感官来看，画是通过眼睛来感受的，眼睛可以把很大范围以内的并列事物同时摄入眼帘，所以适宜于感受静止的物体；诗是通过耳朵来接受的，耳朵在时间的一点上只能听到声音之流中的一点，声音一纵即逝，耳朵对听过的声音只能凭记忆追溯印象，所以不适宜于听并列事物的摆列，即静止物体的描绘，而适宜于听先后承续的事物的发展，即动作的叙述。这是第三个分别。其实，这三个分别根本只是一个分别，即德国美学家们一般所说的“空间艺术”和“时间艺术”的分别。

莱辛并不否认在一定程度上诗也可以描绘物体，画也可以叙述动作。画叙述动作只能通过物体来暗示，只能在动作发展的直线上选取某一点或动作期间的某一顷刻。这一顷刻必须选择最富于暗示性的，能让想象有活动余地的，所以最好选顶点前的顷刻。拉奥孔雕刻正是运用这个手法。诗描绘物体也只能通过动作去暗示，只能化静为动，不能罗列一连串的静止的现象。化静为动有三种主要的方法。第一种是借动作暗示静态，例如用穿衣的动作来暗示一个人的衣著。这是中国诗所常用的技巧，例如“红杏枝

头春意闹”，“山从人面起，云傍马头生”，“山舞银蛇，原驰蜡象，欲与天公试比高”，这些诗句中加重点的字都表示动作而实际上所描写的是静态。第二种是借所产生的效果来暗示物体美，莱辛举的例子是荷马所写的特洛伊国元老们见到海伦时私语赞叹的场面。中国诗用这种手法的也很多，例如古诗《陌上桑》

“……行者见罗敷，下担捋髭须；少年见罗敷，脱帽着綰头，耕者忘其犁，锄者忘其锄，来归相怨怒，但坐观罗敷。”

这就比上文

“头上倭堕髻，耳中明月珠，湘绮为下裙，紫绮为上襦……”

那一段静止现象的罗列要生动得多。第三种是化美为媚，“媚是在动态中的美”。莱辛举的例子是阿里奥斯托所写的美人阿尔契娜，其实《诗经·卫风》里有一个更能说明问题的例子：

“……手如柔荑，肤如凝脂，领如蝤蛴，齿如瓠犀，螓首蛾眉；巧笑倩兮，美目盼兮”

前五句历数静态，我们实无法把这些嫩草（柔荑）、浓油（凝脂）、蚕蛹（蝤蛴）、瓜子（瓠犀）之类东西拼合起来，造成一个美人的形象。但是后两句便是化美为媚，化静为动，把一个美人的姿态神情很生动地描写出来了。

以上是莱辛的基本论点，围着这些基本论点，他对于美、丑、可

笑性(喜剧性)、可怖性等美学范畴提出了一些独到的见解,并且用生动的例证来说明他的见解。《拉奥孔》可以说是德国最早的一部富于吸引力和启发性的美学著作,比他略早的鲍姆嘉通的《美学》(1750)抽象而枯燥,现在连美学家们也很少去读它了。比他较后的康德的《判断力的批判》(1790)也是抽象而枯燥,人们只是为它在历史上的重要性才去读它。至于《拉奥孔》则到现在还为一般读者所喜爱而且能从其中获得教益。原因在于莱辛善于就具体事例作具体分析,不是从抽象概念出发。在他的分析中,他一方面着重各门艺术在题材方面和媒介方面的特点,另一方面更特别着重作品对于观众或听众的心理效果。这种研究方式对后来资产阶级美学和文艺批评的发展产生了一些健康的影响。莱辛不象一些从唯心哲学系统出发的美学家如康德、黑格尔等人只用抽象推理,而能就具体事例作具体分析。在这一点上《拉奥孔》至今还是值得我们学习的。

关于诗和画的关系问题,历来美学家们和文艺批评家们较多地着重诗画的共同点。莱辛在序言中所引的希腊诗人西蒙尼德斯的“画是无声的诗,而诗则是有声的画”一句话,我国宋朝画论家赵孟頫也说过,几乎一字不差。苏东坡称赞王维说:“味摩诘之诗,诗中有画,观摩诘之画,画中有诗”,这是诗画同源说的一个常引用的例证。罗马诗人贺拉斯在《诗艺》里所说的“画如此,诗亦然”,在西方也已经成为文艺界的一个信条。近代资产阶级美学家克罗齐特别强调各门艺术的共性而否定每门艺术的特性,甚至否定艺术可分类。这种在传统中比较占优势的诗画同源的看法是和莱辛的看法相对立的。莱辛也并不否认诗和画就其同为艺术而言,确有它们的共同点,但是他却更强调它们的特点。按照辩证的看法,这两说是相反相成的,必须统一起来看,才能

达到全面的看法。莱辛的功绩在于突出地指出诗和画的特点，即向来比较被忽视的一面。

莱辛之所以强调诗和画的特点是和他所进行的启蒙运动分不开的。在文艺方面，启蒙运动的斗争对象是当时统治欧洲文坛的法国新古典主义。法国新古典主义虽是资产阶级上升时期的产品，它所服务的对象主要地还是宫廷贵族，还带有很浓厚的封建文艺的色彩，所以在理论上特别强调权威，统一，规则和义法。就各种艺术的关系来说，新古典主义所依据的是贺拉斯的“画如此，诗亦然”的信条，特别强调它们的共同点而忽视它们的特点。就当时盛行的新古典主义的宫廷文艺实践来说，诗歌偏重描绘牧歌式的自然景物，图画则偏重宣扬封建社会的英雄理想的历史题材以及宣扬封建道德理想的寓言体裁。这种文艺是受封建文艺信条束缚因而呆板无生气的。莱辛强调诗和画的界限，指出诗不宜于描写而画不宜于叙述，象他自己在《拉奥孔》序言里所说的，用意在于纠正这种风尚。所以他的诗画界限说是对封建文艺传统所进行的有意识的斗争，正和他在《汉堡剧评》里对当时统治德国文坛的戈特舍德(Gottshed, 1700—1766)所崇奉的法国新古典主义戏剧所进行的斗争是先后配合的。莱辛的文艺理论使德国新兴资产阶级文学从法国新古典主义的影响下解放出来，从戈特舍德的统治下解放出来，替它的进一步发展扫清了道路，接着就是狂飙突进和浪漫运动的兴起以及歌德和席勒的出现。值得注意的是莱辛在德国所进行的斗争与狄德罗在法国所进行的斗争大体是相同的——特别是在开创市民戏剧方面。就连《拉奥孔》也有很多地方受了狄德罗的影响，例如狄德罗在1751年谈聋哑的信里就对诗画的界限提出大体与莱辛说相同的见解。

从《汉堡剧评》看，莱辛在文艺思想方面，受亚理斯多德的

《诗学》的影响最深。亚理斯多德对希腊人的“文艺摹仿自然”的信条给了一个新的较深刻的解释，就是认为摹仿自然要依据事物的本质和普遍性，应用到文学上，他认为史诗和悲剧的摹仿对象是人物的动作，要揭示人物性格在故事情节中按照必然规律的发展。莱辛从亚理斯多德继承过来的这个基本出发点是现实主义的。他对《拉奥孔》的分析，也处处从具体事例出发，还是表现出现实主义的精神。在题材的内容与形式技巧关系上，莱辛很明确地把题材内容摆在首位，反对当时流行的艺术要在形式技巧而不在题材内容上见出的看法。他赞扬希腊艺术家说：“在他的作品里引人入胜的必须是题材本身的完美。他伟大，所以不屑于要求观众仅仅满足于妙肖自然或精妙技巧所产生的那种空洞冷淡的快感”。就文艺效果来说：他认为文艺应该发生亚理斯多德所说的“净化作用”(katharsis)，一切诗的目的“在于鼓舞起对于优良品质的热爱”^①。他反对文艺反映丑恶的事物，主张文艺应多表现美好的事物。这个看法当然有它的窄狭的一面，忽视了文艺揭露丑恶的功用，但是对于新兴资产阶级所要求的道德教育来说，还是有它的积极的一面。

作为一个启蒙运动的先驱者，莱辛的主要功绩在反对封建文艺传统，为新兴的资产阶级提出了一些新的信条。但是他毕竟只是一个改良主义者，在当时德国经济政治都落后的情况下，他所着眼的还只是市民阶级，还没有见到文艺为人民大众的血肉联系。他虽企图使文艺结合现实，却未能真正做到结合现实；他虽然力图打破法国新古典主义的窄狭义法的枷锁，但是在温克尔曼的影响之下，还是面向过去，没有摆脱对希腊古典艺术的过

^① 参看《汉堡剧评》一一、一八、二四、七八、七九等篇。

分崇拜。他接受了温克尔曼的古典艺术中“理想的美”的概念，把“理想的美”局限于人体美。他通常所说的美只是形体美，所以不但排除了艺术处理技巧方面的美，而且尤其严重的是排除了整个精神世界的美。他把物体和动作的对立过分绝对化了。美既然只限于物体，它就不能见于动作，也就不能见于叙述动作的文学作品，因此他得出了诗不能表现美那个怪诞的结论。

莱辛对于美的理解不仅是窄狭的，而且含有形式主义的萌芽。美既只在物体，那就只能归到象和谐、匀称、整齐、变化等等的形式方面的因素。这里形式因素是附托在物体上面的，天生自在的，艺术家只消把它们“摹仿”过来就行了。对于美以及对于艺术创作的这种看法是和十八世纪一些启蒙运动家所崇信的机械唯物论分不开的。

《拉奥孔》的全文约有十二万字，这里选译了约二万字左右。译文根据1956年莱比锡出版的莱辛的三卷选集。选译的标准是要所选的段落能代表莱辛的基本思想，同时还要能见出他论证这些基本思想的推理线索的大致轮廓。所以全书的重要部分都已译出了。

载《世界文学》第十二期，1960年12月。

莱辛的《拉奥孔》

关于德国十八世纪启蒙运动者莱辛的《拉奥孔》，我在选译其中主要章节之后所写的译后记里，已作过粗浅的评价，还有些未尽之意，现在补写在这里，

读任何一部古典著作，我们要经常想到两个问题：第一，这部著作对作者本人的时代有什么意义？其次，它对我们现在还有什么意义？对于《拉奥孔》，这两个问题是密切相关的，因为检查一部古典著作对我们现在的意义，为的是批判继承，而《拉奥孔》本身所要解决的也正是批判继承问题，它要研究象雕刻作品《拉奥孔》和维吉尔描述拉奥孔和他的两个儿子被毒蛇绞住的诗那样的古典文艺，对于启蒙运动中欧洲文艺有什么意义。

《拉奥孔》的结论是：雕刻、绘画之类造形艺术用线条、颜色去描绘各部分在空间中并列的物体，不宜于叙述动作；诗歌（推广一点来说，文学）用语言去叙述各部分在时间上先后承续的动作，不宜于描绘静物。从表面看和从局部看，这个结论是对法国古典主义影响之下的侧重描写自然的诗歌以及企图描绘动作的寓言体绘画所进行的批判；或者说得较广泛一点，它是对欧洲十七八世纪之交所流行的矫揉造作、浮华纤巧的“螺钿式”（roco-

co)的艺术风格所进行的批判。莱辛要扫除宫廷艺术的影响，为启蒙运动所要建立的新兴资产阶级的文艺理想铺平道路。

莱辛写《拉奥孔》时有这样一个意图，这是众所公认的。但是《拉奥孔》还不仅在这个意义上，要解决对古典文艺的批判继承问题，它的内容还有更深广的一面。我们且回顾一下欧洲文化发展经过的大略。欧洲在希腊罗马奴隶社会鼎盛的时代发展出的光辉灿烂的文化，一般叫做“古典文化”。到了公元四五世纪左右，奴隶社会的基础以及在这基础上所建立的古典文化都日渐没落了，接着封建统治和天主教会结成了一个不大神圣的同盟，不但残酷地剥夺去人民的劳动果实和政治方面的自由，而且在神权淫威之下，否定了人在现世生活中的一切享受和一切意义。因此，在约莫有一千年的漫长时期中，文艺活动在禁欲主义的名义下几乎完全被窒息了。历史家们把这个教会统治一切的时代叫做“黑暗时代”，并不是没有理由的。接着资产阶级社会随着工商业和城市的发展逐渐兴起来了，它要求一个适应新时代要求的新的上层建筑，新的文化和新的文艺。在文化上，这个社会从中世纪所继承来的是一穷二白的摊子，于是“向哪里去学习”就成为一个日益尖锐的问题。在当时人看，对这问题的解决路径就只有一条：回过头向希腊罗马古典文化去学习。因此，就掀起了一个大运动，叫做“文艺复兴”。所谓“文艺复兴”，本来的意义就是希腊罗马古典文艺的复兴。在文艺方面，这个运动在意大利产生了但丁、薄伽丘、米开朗琪罗、达·芬奇、拉斐尔等大师的光辉成果。在其他国家中，塞万提斯、莎士比亚和拉伯雷几位文艺巨人也是在文艺复兴运动影响之下成长起来的。但是这个运动发展到十七世纪的法国就流产了。流产的原因有两个：第一是封建统治和天主教会的势力在法国还特别顽强，而且在路易十四时

代还来过一次临死前的回光返照。其次，在文艺复兴时代，人们虽热情地要求学习古典，但是对于古典的知识还是肤浅的，非常片面的。例如十七世纪法国古典主义作家口口声声地说要向古人学习，究竟学习些什么呢？他们学习到的是一套死板的“规则”，例如戏剧要遵守三一律，主角要是社会上层人物，语言要“高贵”，一切要维持“礼貌”（decorum），例如在诗里说用“刀”杀国王和在舞台上演出凶杀的场面，都是被认为“不礼貌”的。这套“规则”据说是亚理斯多德在《诗学》里定下来的，其实大半只是从贺拉斯到布瓦洛那一系列的“诗论”家假亚理斯多德的名义所捏造出来的。这些僵化的“规则”成为文艺的桎梏。法国十七世纪古典主义就是在这种桎梏之下发展起来的。所以尽管高乃依、拉辛，特别是莫里哀，都做出相当辉煌的成就，但是总的来说，法国古典主义文艺总不免令人起假山笼鸟之感，而且尤其重要的是：它基本上还是宫廷文艺，为封建统治服务的。由于这个缘故，我们才说法国古典主义是文艺复兴运动的流产。^①

启蒙运动者所面临的是法国古典主义文艺统治着全欧的局面。为进一步推动文艺前进，使文艺更好地为上升的资产阶级服务，他们就必须打破这个局面。怎样打破这个局面呢？他们认为法国古典主义者拘守清规戒律，对希腊罗马古典文艺加以狭窄化、庸俗化和形式化，毛病正在于学习古典没有学好，没有抓住古典文艺的精神实质。因此，启蒙运动者要求对古典文艺有更深刻的了解，要求发现它的精神实质，于是就掀起一个加强古典学习的运动。这个运动在德国进行得特别活跃，温克尔曼开了端，莱辛和赫尔德加以发扬光大，到了歌德和席勒便集其大成。《拉奥孔》

① “古典主义”是法国人自己定的称呼，英美等国一般把它叫做“新古典主义”或“假古典主义”。

就是在这样一种加强古典文艺学习的风气之下写成的，它所要执行的历史任务就在越过法国古典主义对古典文艺那种皮毛的学习，进一步要求掌握古典文艺的精神实质，从古典文艺中继承真正值得继承的东西，来建立准备革命的资产阶级所要求的新文艺。这个历史任务，启蒙运动者是出色地完成了的，在政治上他们为法国革命以及接踵而起的其他资产阶级革命作了准备，在文艺上他们为十九世纪浪漫主义和接踵而起的批判现实主义作了准备。

就对古典的批判继承这一点来说，《拉奥孔》对我们现在还有很大的现实意义。它用法国古典主义那样生动的历史教训向我们指出：对古典的有效的继承要基于对古典的正确批判，而对古典的正确批判又要基于对古典的深刻了解；反之，对古典如果只有皮毛的片面了解，就无从进行批判，纵使进行批判，那种批判也会是皮毛的片面的，在这种情况下之下的继承至多也只能象法国古典主义那样，不但继承不到真正好的东西，而且还会替自己套上一些僵化“规则”的枷锁。在我们批判继承中外优秀文艺传统来建立我们的无产阶级新文艺的过程中，这个历史教训是值得我们时时紧记在心的。同时，我们也值得紧记着十九世纪浪漫主义和批判现实主义的光辉成就并不是凭空得来的，而是需要象狄德罗、温克尔曼、莱辛等人所做的那些辛勤的工作作为准备。

莱辛在《拉奥孔》里所发掘出来的古典文艺的精神实质究竟是什么呢？

头一条，文艺的确有规律，但是这种规律不是由谁去制定的，象假古典主义者所想象的那样，而是要在现实中去找，因为文艺是反映现实的（莱辛以前的人把“反映现实”叫做“摹仿自然”）。莱辛所找到的文艺规律是诗和画有区别，各有特性，诗宜于叙述动作，画宜于描写静物。这个规律他是从分析诗和画所用的不同

的物质媒介(占时间的语言声音和占空间的线条颜色等)得来的。这条规律就肯定了文艺的现实基础。这是一个唯物主义的看法,在对为封建统治和教会神权服务的唯心主义的文艺观进行斗争中,是一个有力的武器。

第二条,古典文艺的真正的精神实质在于它的人本主义,就是文艺要以人和人的动作为主要的描写对象(这不是资产阶级思想家所宣扬的“人道主义”),在造形艺术方面最高的美是人体美;在诗和一般文学方面,最主要的题材是人的动作,纵然要写自然美,也要通过人的动作或是通过它对人的关系和意义去描写,要化静为动。本来亚理斯多德在《诗学》里早就再三强调过诗的对象是人的动作或“在动作中的人”,但是这条基本规律偏偏被一些自称是“古典主义者”的人所忽视,到了莱辛才把它突出地指出来,这一点也说明了启蒙运动者学习古典,确实是比以前深入了一步。这条规律有哪些含义呢?它不但指出文艺中起决定作用的是内容,而且还指出这内容主要是人,这就肯定了文艺的社会性。其次,人的尊严和自由在封建统治之下遭到了压抑和剥夺,人本主义的提倡是和启蒙运动要求人权的政治任务分不开的。

第三条,文艺不但在创作方面而且在欣赏方面都要有创造性和主观能动性,不是被动地抄袭自然或是被动地接受作品。莱辛一方面主张诗不宜于描写静物,画不宜于叙述动作;而另一方面他也承认诗也可以描写静物,只是要通过动作,通过效果,化静为动或是化美为媚;画也可以叙述动作,只是要选择动作过程中顶点前的那一顷刻,以便给读者留想象的余地。这个看法可以说是辩证的。由化静为动来说,创作就不是被动地抄袭自然;由给读者留想象余地来说,欣赏也就不是被动地接受作品;总之,这两种活动都需要一些创造性和主观能动性。本来莱辛的诗画异质

说是针对温克尔曼对古典艺术的看法而进行批判的。按照温克尔曼的说法，古典艺术无论是诗还是画，在表现激烈情感时，都还显出心灵的和平与静穆。莱辛反驳这个说法，指出古典艺术只是在画方面才避免激烈情感所伴随的丑相，在诗方面却并不如此。他从史诗和悲剧中举出许多实例，证明古典诗并不避免激烈的表情，因为在时间上先后承续的叙述就会把在空间中平铺的一目了然的丑相冲淡。歌德在自传式的《诗与真》里提到莱辛的《拉奥孔》，写下了这样一段话：“须转向年轻一代人打听，才可以体会到莱辛用《拉奥孔》对我们产生了如何深刻的印象，这部著作把我们的心灵从忧郁阴暗的直观移置到光明而自由的思想境界了。”揣测歌德说这话的意思，也还是不赞成温克尔曼而赞成莱辛，不赞成所谓对“静穆”境界的直观，而赞成光明自由思想的能动作用。^①

这三条都涉及文艺理论的基本问题。其中头两条是我们所熟悉的而在莱辛时代却还是新的东西。奠定这两条原则在当时应该是一个很大的功绩。至于第三条，牵涉到我一直在主张的“客观与主观统一”的问题。国内大多数人似乎还在反对，莱辛的看法对我们至少还有参考的价值。

《拉奥孔》对我们现在，还有什么其他意义呢？作为一个文艺理论工作者，我觉得在它里面学习到很多的东西。我觉得这部书是就具体问题作具体分析的范例，不象我们美学讨论者老是停

① 这一条是根据苏联阿尔泰莫诺夫和格腊日丹斯卡雅在《十八世纪外国文学史》(原文第三二四至三二五页)里所提出的看法而加以补充的。我在《译后记》里曾就莱辛把美限于物体美这个事实，批评他有些形式主义，把摹仿自然看作被动地抄袭，现在看来，形式主义一点是对的，被动抄袭一点则是错误的，趁此更正。

留在概念里绕圈子。我还觉得这部书也是革命性与科学性结合的范例，具有启蒙运动者顽强斗争的精神，同时也表现出深刻的研究与谨严的逻辑。

这部书对于创作者有什么意义，最好是由创作者自己来判断。作为一个读者，我觉得这部书所牵涉到的技巧问题还是值得学习的。就拿文学描写自然要化静为动这一点为例来说吧。我曾经根据莱辛的原则检查过我国的一些古典诗词，特别是山水诗和咏物词，我发现莱辛的原则是适用的。我也曾经根据莱辛的原则检查我国一些现代小说中描写自然的部分，我发现罗列现象的描绘往往是枯燥的，为了要尽快地掌握人物动作的进展，我往往把单纯描写的部分跳过去。但是在成功的小说作品中，作者总是自觉或不自觉地运用了化静为动的原则。例如《红旗谱》第一节写小虎子眺望滹沱河那两段：

眼前这条河，是滹沱河。滹沱河打太行山上流下来，象一匹烈性的马。它在峡谷里，要腾空飞蹿，到了平原上，就满地奔驰……

接着就写秋风的寒冷。从这两段描写，我们可以看出描写的两个基本原则。

第一，自然景物宜于通过动作来描写，把死的写成活的；其次，自然景物的价值不在它本身而在它衬托出人物的心情（对乡土的爱，对砸钟的沉痛的预感，受压迫者的沉重的心事等等）和情节的发展（这条河和反霸斗争有紧密的联系，河的下山出谷奔流可能还象征农民革命运动的发展）。一般说来，小说宜侧重动作的叙述，描写部分宜压缩到最小量。《红旗谱》对于自然的描

写，一般恰到好处，没有堆砌的痕迹。如果拿《红日》来和它作一番比较，《红日》的描写部分就没有那样简洁而生动。特别是象莱芜战役那样一个紧张雄壮的场面，描写只要稍微多一点，就会把动作的速度放慢，使紧张的气氛松弛。但是《红日》里也有些比较好的描写，例如第三十九节钱阿菊洗衣时那一段春天气氛的描写，是能映衬出人物心情的，而且那是在后方疗养的情况下，和情景的发展也还是配合的。我想特别指出第四十节写战士们两天里在油泥地上行军的那一段，因为这可以说明自然描写中的一个问题：自然景物有时可以成为矛盾斗争的一方面，在小说中可以起人物的作用。以上的例子都可以说明莱辛的化静为动的正确性。

载1961年1月《文艺报》第一期

从美学讨论中体会“百花齐放、 百家争鸣”的政策

我想就过去五六年来参加学习美学讨论的情形，来谈谈关于百花齐放、百家争鸣政策的一些粗浅的体会。

美学讨论是在党的领导下由《文艺报》在1956年开始组织的。讨论一开始就很热烈，参加讨论的人很多，其中有一大部分是青年。到了1958年《文艺报》把这些讨论美学的文章印成四辑，还有许多未发表的稿件没有收进去。1958年以来，讨论还一直在进行，文章的质量也越来越高。美学过去是一个冷门，很少有人过问。由于党对文艺理论的重视，这几年之中有大批的青年对美学抱有很浓厚的兴趣，写了一些很有独到见解的文章，在讨论中得到了锻炼，为形成一支新的美学队伍打下了基础。这是近几年美学讨论的一个值得重视的收获，这个收获证明了党的百花齐放、百家争鸣政策的正确性。

美学讨论还没有到做总结的阶段，但是各派观点摆出来了，问题弄得比较明确了。把问题弄明确，是解决问题的一个先决条件。提出的问题很多，主要都围绕着一个基本问题：美究竟是什么？有三种看法。第一种看法以为美是主观判断或心灵活动创造的结果，这是主观唯心论的看法，也就是我过去的看法。第二种

看法以为美是纯粹客观存在的现实事物的属性或典型性，“物的形象的美是不依赖于鉴赏的人而存在的”，这是蔡仪同志的看法，附和他的人比较多。第三种看法以为美是主观与客观的辩证的统一，现实事物必须先有某些产生美的客观条件，而这些客观条件必须与人的阶级意识、世界观、生活经验这些主观因素相结合，才能产生美。美是文艺的一种特质，文艺是一种社会意识形态，所以美必然带有意识形态性或阶级性，它不是绝对的而是相对的。这是我现在的看法。这三种看法之中，第一种在讨论之中已遭到相当彻底的批判，现在已没有人在主观意图上还坚持主观唯心论。现在的分歧主要在第二种美是纯然客观属性的看法与第三种美是主客观统一的看法。姑拿国旗为例来说明这个分歧。依第二种看法，国旗的美是在带有五星徽的那块红布的物质属性上，是客观存在的，有人欣赏它，它是美的，没有人欣赏它，它也还是美的，人的主观因素（如世界观，阶级意识，生活经验等）对人所欣赏的国旗的美不起任何作用。依第三种看法，国旗的美不只在那块带有五星徽的红布的物质属性上，而主要地在于它体现了新中国人民对于社会主义的新中国的理想和情感。这种主观方面的理想和情感不是不起作用，而是起着决定性的作用。我们的国旗对于我们自己、我们的朋友和我们的敌人不可能是一般美，因为不同的人带着不同的世界观和阶级意识来看这块同一的带有五星徽的红布。我认为如果不把美看成主客观的统一，我们就很难说美具有阶级性或思想性，也就很难说革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合。

因为我主张除了客观因素之外，主观因素对美也起作用，有些参加美学讨论的人就说我的这种看法和过去附和克罗齐的还完全是一样，还是主观唯心论。这个帽子是否合适，我自己不敢断定，

但是如果我说这个帽子我戴着感到很舒服,那也未免是违衷之言。有时我对这个帽子是感到很不舒服的,因而不免有打退堂鼓开小差的思想,心想收起这个美学摊子,不再写美学文章,岂不少惹些是非,不过这种落后思想并没有得势。党的百花齐放、百家争鸣的政策支持了我,给了我坚持自以为正确的意见的勇气。我觉得在斗争中开小差,就是没有很好体会党的百花齐放、百家争鸣的政策,就是辜负党要求旧知识分子在学术批判中彻底改造自己的深切的期望。所以从1956年起,我一直积极参加了美学讨论,自问经过这番讨论,在思想上还是有所提高,对过去主观唯心主义的美学观点的错误有了进一步的认识。

就美学讨论来看贯彻百花齐放、百家争鸣政策中所存在的问题,我的体会主要有两点。

一、象在任何其他科学领域里一样,在美学里马克思列宁主义和毛泽东著作的学习是基本而又基本的思想武装。参加美学讨论的人,连我自己在内,在主观上都自以为是从马克思列宁主义出发,但是所得到的结论却彼此相反,这就说明我们对马克思列宁主义和毛泽东著作的理解不可能都是正确的,否则同一前提就不可能导至相反的结论。对马克思列宁主义和毛泽东著作如果理解不正确,就不可能对任何美学问题达到正确的结论。事实上,美学讨论的一些分歧,归根到底,都要归到对马克思列宁主义的一些基本原则的认识上的分歧。例如大家都从反映论出发,究竟什么才是能动地反映现实?在认识过程中,主观世界和客观世界是怎样既对立而又统一的,怎样既有区别而又有联系的?社会意识形态式的反映(世界观与阶级意识起作用的)和一般自然现象的反映(世界观和阶级意识不大起作用的)有无分别?分别何在?比如说,我们感觉一件东西是红的,和感觉这件红的东西是美的,这

两种反映是否没有分别？在这些马克思列宁主义的基本问题上大家认识还不一致，还没有共同的语言，就很难在美学问题上达到一致；如果看法都不正确，也就很难望对美学问题有正确的看法。从美学讨论中我深深感到马克思列宁主义和毛泽东著作并不容易学习和运用。我们对马克思列宁主义和毛泽东著作还没有学好，不仅表现在对基本原则的误解上，而且也表现在思想方法上。我们的思想方法基本上还是形而上学的，还不会使理论结合实际，就具体问题作具体分析，还不会从全面从发展去看问题，只会从概念出发，作一些形式逻辑的分析，仍归结到概念。有些人连形式逻辑也还不会运用。这种情况如果不改变，美学讨论的质量就很难提高。所以我热烈拥护几位领导同志关于学习马克思列宁主义和毛泽东著作的号召。

二、党的百花齐放、百家争鸣政策是党的群众路线在文艺和科学领域里的应用，就是群众搞文艺，群众搞科学。如果没有正确的群众观点，就不可能站在人民一边，不可能站在党一边，也就不可能站在革命和真理一边，也就不能很好地贯彻党的百花齐放、百家争鸣政策。在这方面，我们参加美学讨论的人大半还是有问题的。“先求诸己”，姑以我为例来说，我有很严重的狂妄自大的权威思想，往往轻视批评我的人对美学没有足够的知识；进行批评时，不完全是采取与人为善的态度，碰到批评时不完全是采取欢迎的态度；爱挑剔对方的毛病，对对方论点的正确部分没有足够的重视；自己怕戴帽子，却爱给旁人戴帽子；勇于坚持自己的意见倒还容易，勇于承认错误和纠正错误就不那么容易。这一切毛病都说明我还没有正确的群众观点，我的世界观基本上还是资产阶级的。这些毛病就阻碍我从学术批判中得到理应得到的益处，或是对于贯彻百花齐放、百家争鸣政策做出理应做到的

成绩。在这几年美学讨论中，如果能说我思想上有所提高，那也主要在于认识到自己这些毛病而在努力自觉地加以克服。

我在检查自己的同时，也注意参加美学讨论的其他同志们的思想方法和态度。我发现以上所说的两点——对马克思列宁主义和毛泽东著作还没有正确的理解以及群众观点的薄弱——还不是什么个别的现象。我的毛病和缺点在不同程度上在许多人身上也可以见到。我认为我们知识分子，不论是青是老，都应该正视自己的这些毛病和缺点，认真地学习马克思列宁主义和毛泽东著作，努力建立正确的群众观点，在贯彻百花齐放、百家争鸣政策中锻炼自己，改造自己，以求更好地响应党的号召，为我们的共同的崇高的为无产阶级政治服务的学术事业而奋斗，为树立高度科学性和高度革命性相结合的无产阶级的新学风而奋斗！

载1961年《新建设》1月号(总第一四六期)

致滕万林

万林同志：

来信收到。首先该向你道歉，你的文稿在我这里搁上几个月了，本来应早复信，因为想对尊文提些意见。可是我一直在忙，长时期在校内校外开会，有教学任务，有社会活动，有时还被拉写些稿子，简直不得开交。也许你不知道我已经六十几岁了，虽无病，却很衰弱，精神是很有限的。为了这些原因，复信就拖延下来了。目前我的负担并没有减轻，如果等提意见，恐怕又不知搁到什么时候，所以这封信仍不能就你的个别观点提意见，只提几点总的意见。

1. 你的逻辑思考力和对美的感性认识都很好，在这个基础上进行美学研究是会有成就的。

2. 你的批判的对象还停留在美学讨论开始阶段，美学讨论已前进了一步。

3. 美学问题最后必归结到对马克思主义基本原则的认识，在这方面我们都还不够，你也不是例外，首要的是要在这方面进行一些深入的学习和思考。

4. 许多美学问题都有长久的历史背景，了解这些背景对问题的解决有些帮助。

你看过我近来写的《马克思主义美学的实践观点》（去年秋

天某一期《新建设》)和《山水诗和自然美》(去年十二月份《文学评论》)①。我没有副本，不能寄给你。寄你一份去年在高级党校讲的《黑格尔美学的基本原理》，看过后对于读黑格尔和对于马克思早年写的《经济学—哲学手稿》(这是研究马克思主义美学的基本文献)的学习或许有帮助。

尊稿另包寄还。可选择关于某一个别问题的意见直接投《新建设》或《光明日报》，文不宜长。此致
敬礼！

朱光潜

1月23日

① 作者的《生产劳动与人对世界的艺术掌握——马克思主义美学的实践观点》一文发表在1960年4月《新建设》第四期上，《山水诗与自然美》一文发表在1960年12月《文学评论》第六期上。此信应写于1961年。文中“去年秋天”为作者误记。——编者注

狄德罗的《谈演员的矛盾》

狄德罗(1713—1784)在十八世纪法国启蒙运动的领袖之中属于左翼，是启蒙运动的主要宣传武器——《百科全书》——的组织者和主编。启蒙运动的历史任务在于从思想战线上粉碎封建统治以及它的精神支柱，即天主教会，为法国资产阶级革命作准备。在文艺方面，启蒙运动要求对当时统治欧洲的十七世纪法国新古典主义文艺重新估价，反对它的一些陈腐的窄狭的规则，主张文艺接近现实，接近群众，多适应市民阶层的要求，通过打动群众的情感来产生道德的影响。这样，它就为浪漫主义和接踵而起的批判现实主义作了准备。

比起伏尔泰和卢梭来，狄德罗是比较彻底的无神论者和唯物主义者。在今天看来，他的思想遗产比伏尔泰和卢梭的都较为重要。在文艺方面，狄德罗写过一些小说和剧本，和一些讨论戏剧、图画和美学的文章。他的文艺功绩，在于从理论和实践两方面冲破了过去悲剧和喜剧的界限，建立了一个新剧种——“严肃剧”或“市民剧”，为后来欧洲的“问题剧”创造了条件。直接受他影响的是德国的莱辛和法国的博马舍，都是“市民剧”的奠基人。

狄德罗还深刻地研究了过去西方戏剧理论家很少注意的一方面，即戏剧的表演。他写了一篇对话，叫做《谈演员的矛盾》（即《关于演员的是非谈》）。这篇对话所讨论的中心问题是：演员

在扮演一个人物时，是否要在内心生活上就变成那个人物，亲身感受到那个人物的情感？狄德罗的答案是否定的。依他看，演员的矛盾在于他在表演之中，一方面要把所扮演的人物的情感淋漓尽致地表现出来，使观众信以为真，受到感动；另一方面他却不应亲身感受到人物的情感，要十分冷静，保持清醒的理智，控制自己的表演，做到恰如其分。

狄德罗自己是个最易动情感的人，在文艺见解上他一般是要求信任自然，鼓吹文艺必须表现强烈的情感。但是对于演员，他所要求的却正相反，不是自然而而是艺术，不是强烈的情感而是准确的判断力，不是自然流露而是一切都要通过学习、钻研和创造。用他自己的话来说：

……只有自然而没有艺术，怎么能养成一个伟大的演员呢？因为在戏台上情节的发展，并不是恰恰象在自然中那样，戏剧作品是按照一些原则体系写成的。……伟大的诗人们，演员们，也许无论哪一种伟大的摹仿自然者，生来都有很好的想象力，很强的判断力，很精细的处理事物的机智，很准确的鉴赏力；他们都是最不敏感（或不“多情善感”）的。……敏感从来不是伟大天才的优良品质。伟大天才所爱的是准确，他发挥准确这个优良品质，却不亲自去享受它的甜美滋味。完成一切的不是他的心肠而是他的头脑。

狄德罗把演员分为两种，一种是听任情感驱遣的，一种是保持清醒头脑的。他对这两种演员的优劣对比的看法是这样：

……有一个事实证实了我的意见：凭心肠去扮演的演员

总是好坏不均。你是不能指望从他们的表演里看到什么完整性；他们的表演忽强忽弱，忽冷忽热，忽平庸，忽雄伟。今天演得好的地方明天再演就会失败，昨天失败的地方今天再演却又很成功。但是另一种演员却不如此，他表演时要凭思索，凭对人性的钻研，凭经常摹仿。一种理想的范本，^①凭想象和记忆。他总是始终一致的，每次表演都是一个方式，都是一样完美，一切都事先在他头脑里衡量过，配合过，学习过，安排过。他的台词里既没有单调，又没有协调。表演的热潮有发展，有飞跃，有停顿，有开始，有中途，有顶点。在多次表演里腔调总是每次一样的，动作也总是每次一样的；如果这次和上次有什么不同，总是这次比上次更好。他不是每天换一个样子，而是一面镜子，经常准备好用同样的准确度，同样的强度和同样的真实性，把同样的事物反映出来。

狄德罗在这里描绘了他的理想的演员。他所要求的冷静在实质上是什么呢？关键在于他所说的“理想的范本”，就是中国画家所说的“成竹在胸”。演员要事先仔细研究剧本，揣摩人物的性格和内心生活以及它的表现方式，先在心中把这个人物的形象塑造好，把他的一举一动，一言一笑，都准确地塑造出来，这样他心里就有了一个“理想的范本”，于是把它练习得滚透烂熟，以后每次表演都要把这个已经塑造好而且练习好的“范本”，象镜子在不同的时候反映同一事物一样，前后丝毫不差地复现出来。这样

① 从狄德罗评介1767年巴黎绘画雕刻展览文章(《沙龙》)以及其它著作谈到“理想的范本”的地方看，他所指的就是“典型”。他认为凭情感的演员只能表演出“某一个伪君子”，凭“理想的范本”的演员才能表演出带有普遍性的“准伪君子”。

做，所需要的就不是飘忽的热情而是冷静的头脑。在当时法国名演员之中，狄德罗最推尊的是克勒雍。他对她塑造人物形象的功夫是这样描绘的：

有什么表演还能比克勒雍的更好呢？你且追随她，研究她，你就会相信，到了第六次表演中，她就已把她的表演中一切细节以及角色所说的每句话都记得滚透烂熟了。毫无疑问，她自己事先已塑造出一个范本，一开始表演她就设法按照这个范本。毫无疑问，她心中事先塑造这个范本时是尽可能地使它最崇高，最伟大，最完美。但是这个范本她是从剧本故事中取来的，或是她凭想象把它作为一个伟大的形象创造出来的，并不代表她本人，假使这个范本只达到她本人的高度，她的动作就会软弱而纤小了！由于刻苦钻研，她终于尽她所有的能力，接近到她的理想。到了这个时候，就已万事俱备，她就坚决地守着那个理想不放。这纯粹是一套练习和记忆的功夫。……一旦提升到她所塑造的形象的高度，她就控制得住自己，不动情感地复演自己。象我们有时在梦中所遇见的一样，她的头高耸到云端，她的双手准备伸出去探南北极。她象是套在一个伟大的服装模特儿里，成了它的灵魂，她的反复练习使这个灵魂依附到自己身上。她随意躺在一张长椅上，双手又在胸前，眼睛闭着，屹然不动，在回想她的梦境的同时，她在听着自己，看着自己，判断自己，判断她在观众中所生的印象。在这个时刻，她是双重人格：她是纤小的克勒雍，也是伟大的阿格里庇娜。^①

① 阿格里庇娜是法国大悲剧家拉辛的《布里塔尼居斯》剧本中的一个人物，一位骄傲的罗马皇后，上文描绘的是克勒雍扮演这位罗马皇后的姿态。

克勒雍可以说是冷静的范例。人们不禁要问：演员自己既不动情感，他怎样能表现出人物的情感，又怎样能打动观众的情感呢？依狄德罗看，每种情感各有它的“外表标志”，就是一般所说的“表情”；演员只要把这些情感的“外表标志”揣摩透，练习好，固定下来成为范本就行了。“最伟大的演员就是最善于按照塑造得最好的理想范本，把这些外表标志最完善地扮演出来的演员。”狄德罗甚至拿理想的演员比一个会假装有真实情感的娼妓。他认为这样的演员之所以是理想的，不仅因为他作为个别演员，可以按照艺术的要求去表演，可以一个人扮演许多不同的角色，在屡次扮演同一角色时可以扮演得一样好；而且因为作为全班中一个成员，在每个演员都象他那样办的条件下，他可以和其他演员达到最好的配合，产生全局统一而和谐的效果。假如每个演员都临时凭情感去表演，戏的章法就会大乱。

狄德罗的主张在西方演员中，并没有得到普遍的赞同。他们之中有许多人还是听从情感的驱遣去表演，并且以此自豪。姑举十九世纪后半期两个最著名的法国演员为例。莎拉·邦娜在她的《回忆录》里叙述她在伦敦表演拉辛的《费德尔》悲剧的经验说：“我痛苦，我流泪，我哀求，我痛哭，这一切都是真实的；我痛苦得难堪，我淌的眼泪是烫人的，辛酸的。”安探万谈他演易卜生的《群鬼》的经验说：“从第二幕起，我就忘掉了一切，忘掉了观众以及戏对观众的效果，等到闭幕后还有好一阵时候我仍在发抖，颓唐，镇定不下来。”很显然，这两位法国名演员都没有理睬狄德罗的劝告。帝俄时代莫斯科皇家剧院院长柯米沙耶夫斯基谈到狄德罗的主张，也表反对。他说：

事实已经证明，一个演员如果瞧着自己表演，就不能感

动观众，也不能在舞台上显出任何创造性。那样他就不能把全神贯注到他所创造的形象，贯注到他的内在的自我，而是把全神贯注到他的外在的自我，老是在意识到自己，丧失了想象力，较好的方式是只凭想象去表演、去创造而不是去摹仿或复演自己的生活经验。演员在扮演一个角色时，他是生活在自己凭想象所创造的形象世界里，他不能，而且也不应该，瞧着自己，控制自己，他凭想象创造的而且听从他调度的那些形象就会控制和指导他在表演中的情感和动作。^①

这些权威演员的话是否就能证明狄德罗的主张错误呢？我们中国传统戏剧演员的实践是符合狄德罗的要求的。我们可以说，中国传统戏剧演员正是狄德罗的理想演员。他们对于表演中每一细节都是在师傅教导之下，长期演习过的。所以上台之后，他们真正是按照预定的“理想的范本”去表演。不但个别演员多次扮演同一角色是前后一致的，并且同属一“派”的许多演员扮演同一角色，腔板和做功也都是大致相同的。每出戏的“理想的范本”成了传家的衣钵。我想中国传统戏剧演员们听到狄德罗的话，多数会举双手赞成。在欧洲也有些演员是符合狄德罗理想的。狄德罗屡次提到十八世纪英国名演员伽立克，却没有提到斐兹杰罗德记下来的伽立克演莎士比亚的《理查三世》的一段经过^②。伽立克扮演理查三世的激烈的情感^③，演得活灵活现，使得演恩娜夫人的配角什敦斯夫人看到他的那可怕的面孔，当场就吓得惊慌失措；可是正在表现激烈情感的当中，伽立克却暗中瞟了她一眼，提醒

① 见第十四版《大英百科全书》“表演”条的引文。

② 见斐兹杰罗德的《伽立克的传记》。

③ 见方重译的《理查三世》第一幕第二场（1959年人民文学出版社）。

她不要打乱表演。从此可知，伽立克当时心里还是很冷静的。狄德罗也没有援引英国一位更伟大的演员来替他的理论做证据。莎提士比曾经通过哈姆雷特的口吻，向演员们提出这样的劝告：

千万不要老是用手把空气劈来劈去，象这样子，而是要用得非常文静；要知道，就是在你们热情横溢的激流当中，雷雨当中，我简直要说是旋风当中，你们也必须争取到拿得出一种节制，好做到珠圆玉润。^①

要节制就要镇静，就不能凭一时的心血来潮。莎士比亚的指示与狄德罗的主张基本上还是一致的。

从此可知，关于演员在表演人物情感时自己是否应感受到这种情感的问题，在演员与戏剧理论家之中，存在着两个鲜明对立的阵营。这也可以说是演剧艺术中现实主义与浪漫主义的对立。总的说来，狄德罗派似较近于真理。演员在表演之前，必须苦心钻研，先把所要扮演的人物形象塑造好，这是现实主义的表演方式中一个最基本的要求。在台上临时凭情感指使，信口开河，那是不足为训的。但是狄德罗也未免把一个基本正确的主张弄得太绝对化了。这里我们须注意两个事实：

头一个事实：演员与演员之间，个人才能是不一致的，有人长于发挥理智，也有人长于发挥情感。据近代文艺心理学的研究，演员们确实可以分为两派：“分享派”（分享剧中人物的内心生活）和“旁观派”（旁观自己的表演）；而这两派的代表之中在表演艺术上都有登峰造极的。

第二个事实：过分强调理智控制的，每次表演都重复一个一

^① 见卞之琳译的《哈姆雷特》第八六、八七页（1957年人民文学出版社）。

成不变的“理想的范本”，也易流于形式化和僵化，使戏剧缺少生气；过去中国传统戏剧的表演有时就犯了这个毛病。

在演剧的领域里和在一般文艺领域里一样，真正的理想是现实主义与浪漫主义的结合：理智的控制不过分到扼杀情感和想象；情感和想象的活跃也不过分到使演员失去控制。每次的表演是复演，同时也是创造。“理想的范本”一定要有，但是在每次表演中须获得新的生命。当然，这个理想需要更辛勤的锻炼，更高的艺术修养。

载1961年2月2日《人民日报》

狄德罗对于艺术与自然的看法

在法国十八世纪启蒙运动的领袖们之中，对文艺各部门兴趣最广泛，而且在文艺理论方面留下论著最多的要推狄德罗。他的政治出发点是反对封建统治和天主教会的斗争，哲学出发点是唯物主义和无神论，所以他的文艺见解，尽管有时好象前后不一致，基本上却是现实主义的。和启蒙运动中其他领袖一样，狄德罗对于自然的信念是坚定不移的。这种重视自然的态度，一方面，和他们的政治斗争分不开，他们认为当时社会制度是违反自然的，所以他们要用“回到自然”作为改革社会的一种途径。他们所理解的“自然”是与他们所号召的“理性”一致的。另一方面，对自然的崇拜也是当时工业与科学发展的反映，他们开始窥探到自然的奥妙与威力，例如他们所用为宣传武器的《百科全书》，就很注重有助于生产的科技知识。

在文艺方面，启蒙运动是接着十七世纪法国新古典主义而来的。新古典主义的基本毛病就在矫揉造作，不自然，例如文艺作品中所写的人物和情境都是从历史传统中借用来的，所用的体裁、形式、技巧和语言也都是根据希腊罗马的陈规来处理的。这种文艺本来要假借古代英雄人物的煊赫的排场来为十七世纪封建宫廷作点缀，狄德罗代表上升的资产阶级，在文艺方面首先要做的事，就是打破这种宫廷文艺统治的局面，建立一种新型的文艺，使上

升的资产阶级的人物和理想得到表现，他们的听众能从文艺中受到符合他们阶级利益的教育。就是在服从自然的旗帜下，狄德罗号召冲破过去悲剧和喜剧的框子，建立一种新型的严肃剧或市民剧。在这个新剧种里，背景不是古代宫廷而是现代家庭，人物不是“英雄”而是一般市民，题材不是丰功伟绩而是日常生活和社会关系，形式不是受古典规则束缚而是比较自由的，语言不是音调铿锵、文字典雅的冗长的诗句，而是听众自己在日常生活中所说的和懂得的口语。这样就奠定了话剧的地位。

艺术要根据自然，所以首先就要从研究自然入手。在《画论》里，狄德罗力劝艺术家离开工作室到农村去，不要老是在临摹近代文化腐蚀的体格不健康的雇用的模特儿，而要深入生活，和劳动人民打成一片。这是他原来的话：“儿子，你要想认识真理，就得深入生活。……去熟悉各种不同的社会情况。住到乡下去，住到农家茅棚里去，访问左邻右舍，最好是瞧一瞧他们的床铺、饭食、房屋、衣服等等，这样，你就会了解到那些奉承你的人设法不让你知道的东西。要更多地想到这个事实：只消有一个有势力的坏人，就够使成千成万的其他的人哭泣呻吟，咒骂自己不该投生在人世。还要想到，并不是自然使人生下来就当奴隶，世上没有什么比自然更有势力。奴隶制度是由流血和征服产生的，一切道德体系，一切政治机器，只要是为了离间人与人的关系而设立的，就都是坏的。”^①这种了解人民和同情人民的呼声在当时作家中是不易听到的。在这里我们可以很清楚地看到狄德罗已开始从阶级观点看社会问题，而自己也很明确地站在被统治、被压迫的人民大众方面，要使文艺为人民大众的阶级斗争服务。“一

^① 转引自阿尔泰莫诺夫、格腊日丹斯卡雅《十八世纪外国文学史》俄文版第二四六至二四七页。

唱雄鸡天下白”，所以恩格斯说启蒙运动是法国资产阶级革命的准备。

狄德罗首先肯定“摹仿自然”是艺术的基本原则。这个原则本来在古希腊就已奠定下来，不过不同时代的人对这个原则有不同的理解而已。新古典主义者所理解的“自然”是抽象化的“人性”，他们认为古人所传下来的“规则”就是“方法化过的自然”，“摹仿自然就是摹仿那些规则”。^①狄德罗抛弃了这种自然观，更多地着重自然的规律性。他在《画论》里开章明义地说：“自然所创造的东西没有不正确的。一切形式，无论是美是丑，都有它的原因。一切存在的事物没有一件不是象它应该那样的。”接着他举双眼失明的少妇为例，说明眼眶下陷这一点事实会影响到全部面孔乃至全身的形狀。从此可知他的“美在关系上见出”那句有名的定义所指的正是美揭露了事物的内在联系。在另一段话里，他把美和真联系起来，说得更清楚：“艺术中的美和哲学中的真都是根据同一基础的。这种真是什么？真就是我们的判断与事物的一致。摹仿出来的美是什么？美就是所描绘的形象与事物的一致。”^②这几句话看来象很简单，但是西方哲学经过两千多年的迷途摸索，才终于达到这个简单而正确的结论。这在实质上就是反映论。

狄德罗的反映论在某种程度上已跳越过十八世纪所流行的机械唯物论，表现出一些辩证的因素。他一方面始终坚持艺术要摹仿自然，另一方面也再三强调摹仿并不是被动地抄袭，而是要见出艺术家的主观能动性和创造作用；强调艺术并不等于自然，它

① 参见英国新古典主义诗人蒲柏《论批评》。

② 转引自阿尔泰莫诺夫、格腊日丹斯卡雅《十八世纪外国文学史》俄文版第二四六页。

要从根据自然进到超越自然。他说：“自然有时是枯燥的，艺术却永远不能枯燥”，所以艺术对于自然首先要有所选择。“摹仿自然并不够，应该摹仿美的自然。”美一定同时是真实的，但是真实的不一定就美，有了真实，不一定就保证有好的艺术作品。他在《谈演员的矛盾》里说得很明确：“乙：但是它应有自然的真实呀！甲：一个雕刻家把一个丑陋的模特儿忠实地刻成雕像，那里面也有自然的真实。人们尽管称赞这种真实，对整个作品却觉得贫乏可厌。”狄德罗在这里要说明的主要是美与真虽同一而又对立的道理，并非一律反对艺术表现丑陋的事物。在《波旁的两个朋友》里，他说得很明白：“一位画家在画布上画了一个人头。其中一切形式都很坚强、雄伟、端方四正，这是一个最完美最罕见的整体。在看这幅画时我感到尊敬和羡慕，也感到骇然。我想在自然中找它的蓝本，却找不着，所找到的却是软弱的、纤小的、卑微的。这里画的是一个理想的头，我觉得，我这样想。但是画家应该使我看到额上露出一一点轻微的裂痕，鬓角显出一个小癍点，下唇显出一个小得看不见的伤口才好；这样，这幅画马上就会从理想变成一幅画像了。眼角或鼻梁旁边如果有点天花的遗痕，这样的女人面孔就不是爱神维纳斯的面孔。而是我的邻家某一个女子的画像了。”从此可见，狄德罗所说的“美的自然”，也并非温克尔曼所宣扬的那种无瑕可指的“理想的美”，而是要表现出真实的个性，要见出他的美的定义所要求的那种“关系”或内在联系。

在自然界，事物的内在联系往往淹没在许多偶然现象里面，不易为人所察觉。艺术家的作用就在通过选择、分析与安排，把偶然的東西排除出去，把事物的本质和内在联系突出地揭示出来。狄德罗认为这个过程就是“想象”（我们所说的“形象思维”）。

在《论戏剧体诗》里，他替“想象”下了一个很精确的定义：“从某一假定现象出发，把一系列的形象，按照它们在自然中必然有的前后联系，思索出来，这就是根据假设进行推理，也就是想象。”这个定义之所以是精确的，因为关于文艺，从主观活动方面来看，最基本的问题是形象思维与抽象思维的统一；从客观现实方面来看，最基本的问题是个别形象与普遍性的统一，狄德罗在这个定义里把形象思维的逻辑性以及个别形象的内在必然性与普遍性都揭示出来了。因为艺术要揭示事物的内在逻辑，所以比起记载事实的历史更逼真。在《论戏剧体诗》里，他说：“比起历史家来，戏剧家的真实性较少而逼真性却较多。”在《理查逊的礼赞》里，他又说：“最真实的历史也是满纸谎言，而你的小说却充满着真理……历史往往只是一部坏小说，而象你所作的小说却是一部好历史。”这些话显然受到亚理斯多德在《诗学》里所作的诗与历史比较的影响，其主要意图在指出历史所记载的带有偶然性的已然事实和揭示普遍性与必然性的艺术形象之间的分别，也就是自然与艺术的分别。这种分别说明了艺术何以既根据自然而又超越了自然，是因为理想化和典型化了。所谓“理想化”，并不是把本来丑的自然描绘得较美些，而是通过剪裁、提炼、概括与集中，把在自然中本来为偶然现象所掩盖起的事物的本质和内在逻辑揭示出来。在《谈演员的矛盾》里，他质问他的论敌说：“如果说生糙的自然和偶然的安排比艺术做得还要好，而艺术对此势必加以损坏，请问：大家所赞扬的艺术的魔力究竟何在呢？难道你不承认人可以美化自然吗？”很显然，“美化自然”就要损坏“生糙的自然和偶然的安排”。这种“美化”的结果就是艺术，不复是自然了。狄德罗举雕刻为例来说明这个道理：“雕刻先从第一个碰到的范本着手摹仿，后来发现另外一些范本

比第一个好，于是先就这许多范本的大毛病加以修改，再就它们的小毛病加以修改，经过这样反复修改和一系列工作之后，它就终于造成一个形象，这个形象已不复是自然了”（重点系引者所加）。这里所说的就是艺术对自然加以选择、提炼、集中和概括的过程，这样做成的形象“不复是自然”，而是体现艺术家的理想的艺术作品。这样的艺术作品的美就是“理想美”。在评介1767年巴黎绘画雕刻展览的《沙龙》里以及在《谈演员的矛盾》里，狄德罗再三强调“理想美”与“现实美”的分别。这种分别正在于前者是经过艺术家“意匠经营”，根据自然而又超越自然，体现他的理想的一种美，而后者却是生糙自然所呈现的，还不合理想，只能用作艺术素描的一种美。换句话说，前者是创造的、观念性的，而后者不是这样。狄德罗把艺术家在心中构思成的体现理想的形象叫做“理想的范本”。“理想的范本”提炼自然的范本，艺术作品则根据理想的范本。这种理想的范本其实就是我们一般所说的“典型形象”，从《谈演员的矛盾》里一段话可以见出：“乙：你认为‘某一伪君子’（un tartuffe）和‘准伪君子’（le tartuffe）究竟有什么分别？甲：毕亚行员是某一伪君子，格里则尔神父是某一伪君子，但都不是准伪君子。屠瓦拿财务员是某一贪吝鬼，但不是准贪吝鬼。准贪吝鬼和准伪君子是根据世上所有的一切屠瓦拿和一切格里则尔来形成的。这要显示他们的最普遍、最显著的特点。这不恰恰是某一个人的画像；也没有什么人能在这里面认出自己来。”“某一伪君子”还是自然，还是属于历史范畴的带有偶然性的个别已成事实；“准伪君子”才是艺术作品，是经过创造过程的“理想的范本”，是带有普遍性与必然性的单整的形象，是显现“一般与特殊统一”的典型。这种典型虽是根据自然而却不是自然中生来就有的（“没有人能在这里面

认出自己来”），它是由艺术家创造的，所以是“观念性的”，不复是自然的。典型美也是理想美或艺术美，而不是自然美或现实美。

艺术美与现实美，哪一种地位较高呢？狄德罗对这个问题作过两个好象自相矛盾的答案。他一方面说：“连最美的图画中的和谐也只不过是自然和谐的一种软弱的摹仿”^①；另一方面，除掉上文已提到的肯定诗比历史更逼真以外，他还说：“事实是这些构图宣扬自然的雄伟与庄严，做得比自然本身还更有力。”^②这两个答案是否果真自相矛盾呢？

毛泽东同志在《在延安文艺座谈会上的讲话》中说过：“人类的社会生活虽是文学艺术的唯一源泉，虽是较之后者有不可比拟的生动丰富的内容，……虽然两者都是美，但是文艺作品中反映出来的生活却可以而且应该比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性。”如果我们细心体会这段经典性的指示，就不难理解狄德罗肯定好象自相矛盾的两点，和毛泽东同志所说的正相符合，这种同时肯定两点的看法才是辩证的看法。就作为艺术源泉来说，自然永远比艺术更生动、更丰富；就作为集中的理想化的反映来说，艺术却可以而且应该超过自然，达到自然所没有达到的水平。

最后，我们理应问一声：狄德罗的这种对艺术与自然的看法对我们当前的美学讨论有没有现实意义呢？我看不能说没有，因为我们的美学界显然还流行着一种思想倾向：认为脱离了人的主观能动性和创造活动，艺术仿佛就可以被动地反映现实，艺术所塑造的典型仿佛就是现实中原已存在只消搬过来的典型，艺术美

① 《狄德罗全集》第十二卷，第八一页。

② 同上书，第十一卷，第一四〇页。

仿佛就是从现实中依样画葫芦似地抄袭过来的自然美；美仿佛是一种天生自在的“不依人的意志为转移的”绝对的永恒的客观存在，人的主观能动性和创造性，人的世界观和阶级意识等等对这种美的形成都绝对不起作用，如果有人认为这些主观因素对美能起作用，那就是肯定了精神第一性，就是主观唯心主义。这种思想倾向和马克思主义从生产实践出发的美学观点以及毛泽东同志对马克思主义所建立的美学观点的发挥是对立的，而且也比十八世纪的狄德罗还落后一大步。狄德罗至少看出了艺术美的理想性，看出了艺术虽根据现实而也要超越现实；看出了艺术家在塑造典型形象的过程中发挥了他的创造作用，实现了他的理想，而且这个过程对作品的美是必然起作用的。人们尽管可以不同意狄德罗的看法，但是如果把它戴上主观唯心主义的帽子而抛之大海，恐怕也未必就算解决了问题。狄德罗的看法，至少应该引起持和他相反的看法的人们在自己的看法上打一个问号，多学习一点，多思考一点，多摆一些事实，多讲出一些道理来，进行更深入的辩论。这恐怕是解决美学问题的一个较好的办法。

载1961年2月23日《光明日报》

了解了艺术美，有助于了解现实美

我基本上赞成马奇同志的美学对象应侧重文艺理论的看法。在过去讨论中，并没有人认为美学应抛开艺术，姚文元同志也并不这样看，也没有人认为美学应抛开现实生活，我自己也从来没有这样主张过。问题只在于轻重先后的摆法，即重点应摆在现实生活还应摆在艺术。

这问题在历史上是个老问题。已往美学家就大致可分两派，一派侧重对一般审美活动的研究，例如康德，一派侧重艺术，例如黑格尔。我同意马奇同志的看法，在历史上侧重文艺的一派占多数；我也同意他对我所说的美学中侧重文艺的传统是“比较进步的传统”这句话的批评，这句话实在是太笼统。

这问题在苏联也还在争论，可参看1956年《哲学问题》编辑部所召开的会议纪录。1958年苏联哲学研究所出版的《美学问题》，刊载了苏瓦洛夫的一篇文章，全面讨论了美学对象问题，也主张美学应侧重文艺，并且说苏联大多数美学家是这样看的。但是在苏联意见也并没有完全一致。

这问题在我国引起讨论是从1957年才开始，目前距作结论的阶段还很远，多摆出观点，多虚心地、细心地讨论和分析，不忙下结论，对于问题的合理解决是有帮助的。

我的看法在《美学研究些什么？怎样研究美学？》一文中^①已经摆出，现在只补充一点：这就是美学对象问题谈到最后，必然要和美学中一些基本问题（如艺术是什么？美是什么？）的看法分不开的。

先谈“艺术是什么”的问题。我们习惯于只把图画、雕刻、音乐、文学之类看作艺术，把它们和现实对立起来，其实艺术不但反映现实，它本身也还是一种现实，二者既有分别也有联系，不应把二者的对立加以绝对化，不能说艺术里没有现实，研究艺术就抛开了现实，也不能说现实里没有艺术，研究现实就抛开了艺术。其次，从马克思主义美学观点看，是否只有图画、雕刻、音乐之类才算艺术呢？这是一个基本而又基本的问题。马克思和恩格斯在论文艺的著作里，特别是在《经济学—哲学手稿》里，很明确地指示出，人的生产劳动是人改变世界，体现主观理想、需要和能力的实践活动，同时也就是人“对世界的艺术掌握”，它所伴随的愉快也就是美感。到了阶级社会私有制起来以后，特别是在资本主义社会，劳动“异化了”，和劳动者自己对立起来了，成为一种沉重负担了，它才开始不产生美感，劳动和艺术才脱节，人的实践活动才开始不复同时是人对世界的艺术掌握。马克思认为这种劳动与艺术脱节的现象将随阶级社会私有制的消灭而消灭；到了共产主义社会，每个人都成为劳动者，同时也都成为艺术家，人改变世界的实践活动从此又会恢复到同时是“人对世界的艺术掌握”。这就是说，解决人与自然的矛盾（生产斗争）以及人与人的矛盾（阶级斗争）的实践活动本身就产生无穷的美感，而生产斗争和阶级斗争本身也要看作一种艺术。我认为，如

^① 《新建设》1960年3月号。

果我们真正理解了马克思主义美学的实践观点，我们对于“艺术”的习惯看法就须有所改变，对于美和美学对象的想法也须有所改变，不能和已往那样把艺术和实践活动对立起来。就是根据这一点认识，我体会到将来的美学对象必须大加扩充，把现实生活中许多实践活动当作艺术或美的对象来研究。在目前阶段，我们的实践活动还是生产斗争和阶级斗争，所以我觉得姚文元同志的“研究环境布置、生活趣味、衣裳打扮、公园设计、节日游行、艺术创造、风景欣赏以至挑选爱人等等的美学问题”^①的提法，尽管代表侧重现实这一个正确方面，却把“现实”了解得太狭窄了。这中间一些问题美学也可以研究，但在目前不能说就是美学所要迫切解决的问题。

其次，美学应该研究什么，这问题与“美是什么”的问题是密切相关的。过去讨论中对这问题的意见分歧归纳到最后，基本上只有两派。一派持“美为客观存在”说，以蔡仪同志为代表，尽管他和这派中其他人在某些次要问题上意见有所不同。依蔡仪同志看，美是客观事物的一种属性或典型性，“不依鉴赏的人而存在”，也就是说，不依存于人的认识和实践活动。因此，“不能说美感的对象一定是社会的，或美的观念内容一定是社会的”，这就是说，美不一定有社会内容或阶级性。另一种是我所主张的“美是主客观的统一”。我认为“美感的对象”必须包括艺术，必然具有社会内容、意识形态性和阶级性，“美的观念内容”既是观念内容，就必然是社会意识形态性的。艺术是一种社会意识形态，这是马克思列宁主义美学的一个基本原则，因此，作为艺术特性之一的美也就必然是社会意识形态性的，不能与主观因

^① 《照像馆里出美学》，1958年5月3日《文汇报》。

素无关。有些人认为我混淆美与美感，其实美与美感的关系是辩证的，美产生美感，美感也反过来影响美，人改变世界，要把世界变得更美些，就要凭他的美的理想和美感，人创造艺术，对现实材料加以集中、典型化和理想化，经过“改造制作工夫”^①，在这“改造制作”过程中，他的全部意识形态都要影响他的美的理想和美感，因而也就要影响到作品以及作品的美。所以美一定是意识形态性的，不但艺术美如此，现实美也是如此。不过艺术美与现实美究竟有一点不同，它比现实美“更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性”^②。由于把艺术美看作最高发达形式的美，由于马克思主义的科学方法论明确指示“人的解剖使我们有可能去理解猴子的解剖”，对高级现象的分析，有助于对低级现象的认识，因此我认为美学对象应该主要的是艺术美。了解了艺术美，就有助于了解现实美。不过应附带说明两点：（1）艺术与现实既不是对立的，研究艺术美就必然也要涉及现实美；（2）说艺术是主要对象，并不等于说它是唯一对象，并不排除对现实美的研究。

趁此再对姚文元同志的美学观点提一点意见，他强调现实生活美是对的，但是把“环境布置、衣裳打扮、挑选爱人”之类和“艺术创造”并列起来，而在《论生活中的美与丑》一文中^③，只提到毛主席所说的社会生活为文学艺术的唯一源泉的原则，而把文艺所反映的生活比现实生活更高、更理想、更带普遍性那一段话抛开不提，这未必是妥当的。

最后，就马奇同志反对把美学看成“美的科学”的意见提一

① 《毛泽东选集》第一卷，第二八〇页。

② 《毛泽东选集》第三卷，第八六三页。

③ 1961年1月17日《文汇报》。

点意见。如果把美看成没有社会内容的，与真和善割裂开来的，马奇同志的反对就有理由；如果认为美是意识形态性的，有社会内容的，与真和善是既有分别而又有联系的，说美学是“美的科学”也不见得就有多大错误。当然，这不等于说我就主张给美学下这样的定义。

载《新建设》第二、三期合刊，1961年3月。

从姚文元的美学观点谈到 美学中理论与现实的结合

姚文元在1958年5月3日的《文汇报》上发表的《照相馆里出美学》里，曾经建议美学界“来一番马克思主义的大革新”，希望美学家“具体地研究生活中各种美和丑的事物，研究各种审美观点及其相互联系和发展变化，研究环境布置、生活趣味、衣裳打扮、公园设计、节日游行、艺术创造、风景欣赏以至挑选爱人等等的美学问题”。1961年1月17日的《文汇报》上，姚文元又发表了《论生活中的美与丑》一文，重申美学应从实际出发，并从实际生活中举出大量事例，来说明他所发现的美的规律：新生的发展的事物是美的，腐朽的阻碍发展的事物是丑的。“从这个美的概念出发”，他看出美有几种特性：发展性，新鲜性，生动性，多样性和统一性。

近年来的美学讨论虽然不能说是毫无成绩，但确实存在脱离实际、在概念里兜圈子的毛病。这个问题是值得分析一下的。我想“实际”应该包括现实生活中生产斗争和阶级斗争的实践以及文艺创作的实践两项。就第一项来说，美学界人士多半是长期守在书斋里脱离实际斗争的知识分子，在我们身旁尽管有大量的面貌新鲜而意义深刻的现实资料足资研究，而我们由于还没有真正

掌握马克思主义的立场、观点和方法，对着丰富的现实生活竟不知从何着手，甚至熟视无睹，所以跳来跳去，跳不出概念。其次，就文艺创作实践来说，美学家们在这方面大半都没有足够的知识，我自己是颇知此中苦楚的。对文学和造型艺术，我虽有些粗浅的接触，但是也非常片面，对音乐、舞蹈、歌剧、电影等等就简直是聋盲哑俱全。为共产主义教育服务，谈到最后，还是要通过文学艺术（“环境布置”、“衣裳打扮”等等含有与“自然”对立的“人为”，恐怕也要看作艺术），如果对于文艺实践完全是门外汉，当空头美学家，就绝对不能推动美学前进。文学家、艺术家和美学家之间的这一堵墙必须赶快拆掉，这也是“从实际出发”这个基本原则所要求的。

但我想对姚文的一些具体见解，提出一些不同的看法。唯物辩证法除从现实出发之外，还有一个基本要求：从全面看问题。在这一点上，我们多数人都不会通得过考验，姚文元似乎也不是例外。我在这里不想把注意集中到姚文元一人的美学观点上，而是结合到他的两篇论文，来谈一般存在着的问题。为了针对过去在概念里兜圈子而强调从现实出发，这是扭转方向的重要步骤，但是我们也要谨防另一偏向，就是对现实作过于狭窄的理解，一方面把现实和概念或理论对立起来，另一方面又把现实和文学艺术对立起来。从近来关于美学对象的讨论看，这种偏向是存在的。

先谈现实与概念或理论的对立。单纠缠在概念里不行，脱离概念而只是纠缠在现实里恐怕也还是不行。看现实，不可避免地要从一定的立场、观点和方法出发；对于美的现实，可能有唯物辩证的看法，也可能有唯心和形而上学的看法。在美学讨论中，对于一些具体美学问题的意见的分歧，最后都要归结到对马克思主义哲学中一些基本原则的认识的分歧。对于这些基本原则（例如

存在与意识的关系、文艺与现实的关系、唯心主义与唯物主义的分别、形而上学与辩证法的分别之类)正属于概念范畴。美学讨论已充分显示出我们对于这些基本概念并没有弄得很清楚。例如在讨论美学对象时,有人认为美学“从存在出发”便是唯物的,“从意识出发”便是唯心的,这在主观意图上是在运用“存在决定意识”这一条马克思主义的基本原则,可是正是在运用中把“存在”和“意识”割裂开来,忽视了马克思主义美学的出发点是反映论;而反映论既不是单从存在出发,也不是单从意识出发,而是从“存在决定意识”这个关系出发。再例如我们说“美学应从现实出发”,什么叫做“现实”?我们通常假定“现实”这个概念没有人不了解,但是一过问起来,答案可能显出很大的分歧。在讨论美学对象中,有人认为现实只指社会经济基础或存在,而上层建筑、意识形态、艺术等都不包括在内。姚文元在《照相馆里出美学》里说美学要研究现实,就是要“研究环境布置、生活趣味、衣裳打扮、公园设计、节日游行、艺术创造、风景欣赏以至挑选爱人等等的美学问题”。这样看现实,全面不全面呢?抓到主要环节没有呢?马克思和恩格斯是从生产劳动实践来看美学问题的,所以生产斗争是美的现实中一个主要环节。其次,与实践观点密切相联系的是马克思主义的上层建筑(包括社会意识形态,包括文艺)为经济基础服务,在阶级社会中为一定阶级服务的原则,因此,美的现实中另一个主要环节是阶级斗争的实践。毛泽东同志也指出生产斗争和阶级斗争是人类知识两个大部门,文艺要为工农兵服务,这也就是要为生产斗争和阶级斗争服务。姚文元所说的橱窗陈列、衣裳打扮、节日游行、挑选爱人之类当然也是现实,甚至于可以说成与生产斗争和阶级斗争有关,但是把那些项目摆在一起来看,他所理解的现实显然包含一些不是马克思主义实践观点所着重的东西,一些

甚至于带有偏重消费者欣赏享受的东西。美学当然也可以研究这些，但是从姚文元所规定下来的美学的重大任务来看，这些项目是不是美学的当务之急呢？归根到底，这与对“现实”概念的看法是大有关系的。应该指出：姚文元在最近的《论生活中的美与丑》里没有再提美学应该研究上述那些项目，但是对于一些基本概念还是相当模糊的，“美”就是其中之一。例如说：“绿色的植物是自然美的根本内容之一，因为绿色是代表向上发展的生命。”颜色所产生的快感首先只是一定光波的物理刺激在生理上所生的结果，这是动物性的反应，与美学所讨论的社会的人对美的事物所生的美感不能混为一谈。姚文元所举的许多自然美的例子大半属于动物性反应，由于生理组织大致相同，动物性本能大致相同，不同时代、民族和阶级的人们对于某些事物都感到共同的喜爱或厌恶，他们也往往用“美”或“丑”的字样来形容这些事物，但是这种“美”与“丑”既只是动物性反应所生的感觉，就不带社会意识形态性，就没有阶级性。资产阶级所吹嘘的共同的“人性”分析到最后，就不外是这种共同的动物性反应。美学研究美或丑，不是把它当作动物性反应的结果，而是把它当作社会人反映现实的结果。作为社会的人对事物所感到的美与丑是有具体社会内容的，是社会意识形态性的，是受一定的世界观和阶级立场决定的。许多谈自然美的人在概念上没有把这个分别弄清楚，因而造成许多关于自然美的错误见解，例如美没有社会内容或不带社会性的看法。作为社会人对事物反映的结果，美与真和善是既有分别而又紧密联系的。姚文元所举的美的四个特性，除掉“发展性”可能与“善”有关以外，其余三个——新鲜性、生动性、多样性和统一性——都主要地是形式问题。如果应用到艺术美，它能不包括“真实性”吗？它和“思想性”就毫不相干吗？

概念上的模糊有时是可以导致严重后果的。

姚文元所举的自然美例证多半属于动物性反应，但是就他的说明来看，他倒不是就动物性反应来判断美丑，而是就社会人对现实的反映来判断美丑。例如说“绿色代表向上发展的生命”，狮虎等代表“强有力的生命”，所以美。这里主观方面的社会意识形态就起了作用，因为说某事有某种意义，这意义不是对它本身来说的而是对人来说的；人从某种立场观点出发，才能见出他的意义，意义是不能脱离人而存在的。因此，自然物本身虽有如姚文元所说的“形成美的条件”，却还不能说这一方面的美的条件就已经是美了，这美在人见到以前已经是一种客观存在了。事实上姚文元所举的大量事例都说明美是意识形态性的，是需要主客双方美的条件来形成的，而他却否定了“主观与客观统一”的说法。由于他不大爱在概念上揣摩，他大概没有意识到他的自相矛盾的地方。

姚文元《论生活中的美与丑》全文的重点在论证生活中和自然中凡是新生的向上发展的就是美的，衰老死亡的阻碍发展的就是丑的。这个“美的规律”以往黑格尔和车尔尼雪夫斯基也已一再论证过，蔡仪同志也论证过，现在姚文元又重新论证一遍。应该承认，这个“规律”可以说明自然界相当大一部分的美的事实，但是它是否就是全部真理呢？至少是运用到文艺方面，它就要遭遇到一些困难，它要牵涉到反面人物、悲剧题材、感伤诗、过去文艺的价值等一系列的值得讨论而在这里不能讨论的问题。姑举《红楼梦》里的刘老老为例，假如现实中有那样的老妇人，她无疑是丑的，但是作为艺术作品，她是一个写得淋漓尽致的逼真的人物，能否产生美感呢？荷兰人物画家伦勃朗所画的一些老态龙钟的画像能不能算美呢？中国的诗词中许多表现没落阶级哀

怨情绪的作品是否一律都是丑的呢？一个阶级在衰亡时期——例如奴隶社会在罗马帝国时代，在中国东周时代——是否就一定不能产生美的文艺呢？有关美的事实是相当曲折的，复杂的，姚文元的“规律”未免有些简单化了。所谓“简单化”就是不从全面看问题，对“美”所存的概念是片面的。

以上所说的是，我们不宜于把现实和概念看成绝对对立。离开现实而空谈理论，那会流于教条主义；离开理论而专谈现实，那也会流于经验主义。我们要从现实出发，但是也不能轻视理论或概念。毛泽东同志指示得很清楚，感性认识是基础，理性认识是提高，二者是互相推进的。在美学里和在其他科学领域里一样，正确的方针还是两条腿走路：理论结合现实。我着重地谈了这一点，因为美学讨论中在概念中兜圈子的情况，一方面引起“从现实出发”的呼声，这是好的；另一方面在一部分人心里也产生了厌恶理论和概念的情绪，这就未必是好的。钻研一门科学是要经过一些困难的。就美学来说，除掉研究现实以外，还有研究马克思主义创始人论文艺的著作这一项艰巨的工作。如果以厌恶理论和概念的心情来对付这项工作，我敢说，那是不易做好的，这项工作如果不做好，想建立马克思主义的美学，恐怕也是很难的。目前美学讨论处在停滞阶段，原因有两个方面：一是脱离现实；二是很大一部分讨论者对马克思主义理论基础的忽视或轻视。

其次，还要谈一下现实与文学艺术的对立。姚文元所理解的美学对象虽是侧重现实，却并没有排除文艺，他说得很明白，要“详细分析生活中和艺术作品中各个方面”。但是从近来一些讨论美学对象的文章和座谈会发言看，受到姚文元影响的一部分人，由于强调现实，却把现实和文艺也对立起来了，主张美学只应研究现实，认为主张把艺术看成美学的主要对象就是把艺术看成唯

一对象，就是“用抽象的‘艺术’布成‘疑阵’”^①

这里涉及两个问题：一是文艺与现实关系问题，一是美学对象应该侧重文艺还是侧重现实生活问题。在这两个问题上姚文元的概念似乎都不大明确，受他影响的人们走到否定文艺的极端，他也不能完全辞其咎。先谈第一个问题。在《照相馆里出美学》里，他把“艺术创造”和“衣裳打扮”、“节日游行”、“挑选爱人”之类活动并列起来，就是把艺术和现实生活以至于生活细节摆在同一个平面上。在《论生活中的美与丑》里，他谈到了毛泽东同志的人类社会生活是文学艺术的唯一源泉的思想，对于文艺所反映的生活比现实生活“更高、更强烈、更有集中性、更典型、更理想、因此就更带普遍性”的思想却扔到一边不提。这些事实都说明他多少也有些由于要强调现实，而就把文艺和现实对立起来，把重点摆在现实上的倾向。其实，文艺不仅反映现实，而且它本身也还是一种现实，从现实出发，就不能不重视文艺创作的实践。

关于第二个问题，姚文元说：“生活中的美是艺术美的源泉，把生活中的美与丑弄明白了，就为进一步研究艺术作品中的许多美学问题打下了基础。”这里问题的关键在于对艺术与现实的关系以及艺术美与现实美的地位的看法。如果认为艺术美就是把现实美移植过来，现实美和艺术美地位平等，或是比艺术美还更高，姚文元的方法程序就是对的。如果不是这样，如果艺术要在现实上进行“改造制作工夫”，如集中化、典型化、理想化等等，如果艺术美高于现实美，那么，姚文元的方法就只能作为次要的、补充的，而美学的对象主要地还是文艺实践这方面的现实。马克

^① 参见庞安福《艺术美的实质及其它》，《新建设》1960年12月号。

思谈到科学方法论时，曾指出“人体的解剖使人有可能了解猴子的解剖”，而他自己研究货币与资本也是从近代发达的形式去回头看过去各时期的初级形式。关于美学应以文艺实践为主要对象（这也不排除对现实美的研究），我已写过一两篇文章，这里就不再详谈了。在这里只消打一个浅近的比喻：房子是砖瓦水泥等材料做成的，单研究砖瓦水泥等材料，对了解房子，虽然不是毫无帮助，但是要真正了解房子，还是要把房子作为房子来研究才行。这个比喻能不能应用到现实生活与文艺的关系上去呢？我姑且提出这么一个疑问。

原载1961年3月17日《文汇报》

美学中唯物主义与唯心主义之争

——交美学的底

经过这几年的讨论，一般人对过去是冷门的美学兴趣越来越浓厚了，这是大好形势。讨论中有在概念中兜圈子的毛病，群众表示不满，要求多从现实出发，这是正确的。不过对现实的研究也不能排斥对根本性原则的研究，因为无论谁去研究现实，都不能没有某些原则做标准，例如唯物主义与唯心主义的分别就不能不弄清楚。如果离开这种带有根本性的原则而片面地强调研究现实，则在现实中仍然可能是在“兜圈子”，甚至不能绝对保证不堕入唯心主义。正确的方针恐怕是两条腿走路，理论结合现实。

参加美学讨论者在主观意图上都是想从马克思列宁主义、毛泽东思想出发，分歧起于对这方面一些基本原则的认识。人人都把“马克思列宁主义美学”招牌背在自己身上，把“唯心主义”的帽子扔给对方，这不是实事求是的态度。我认为参加美学讨论的各派代表，最好先把自己对有关美学的一些马克思列宁主义哲学基本原则的认识，怎样运用这种认识来解决美学中具体问题，以及在这种认识和运用上自己和旁人的分歧，很明确地交代出来，然后在这个基础上深入讨论。这样做，也许可以避免对于一些基本原则和概念人各一解，没有共同语言，很难真正交锋的毛病。在本文里我先作出这样一种交代。

一 对反映论中几个问题的认识和分歧

马克思列宁主义的文艺理论和美学有一个总的出发点，那就是反映论：文艺是客观现实的反映。反映论与“存在决定意识，而意识又反过来影响存在”的辩证唯物主义的基本原则是分不开的。这个基本原则肯定了物质第一性，也肯定了人的主观能动性与创造作用，揭示了存在与思维、客观世界与主观世界、自然与人是既对立而又统一的辩证关系。这个辩证关系具体表现于一个事实：客观世界是人的实践和认识的对象，人从实践中对客观世界获得了认识，然后又根据这种认识，进行改变客观世界的实践活动，来实现自己的要求和理想。就在这改变世界的过程中，人也在改变自己，发展自己，改进自己的认识和实践能力以及生活状况。历史的发展就是“存在决定意识”和“意识影响存在”反复交互推进的过程，这也就是认识与实践反复交互推进的过程，客观世界与主观世界反复交互丰富化的过程。毛泽东同志在《实践论》里说得非常透辟，在这过程中实践是最基本的。

这个反映论的基本原则应用到文艺理论和美学，问题发生在哪些地方呢？

问题首先发生在认识与实践的关系上。艺术与美是只涉及“存在决定意识”，还是也要涉及“意识影响存在”呢？是只涉及人的认识活动，还是也要涉及人的实践活动呢？是涉及认识世界，还是也涉及改变世界呢？这几个问题在实质上只是同一问题的不同提法。我认为艺术与美的问题不仅仅涉及“存在决定意识”所产生的认识，而且要涉及“存在决定意识，而意识又反过来影响

存在”这一个完整的不可分割的辩证发展过程，不仅仅涉及认识活动，而更加重要的是涉及实践活动，我之所以把艺术美放在首要地位，把自然美放在次要地位，而在这两种美之中都强调主观能动性与创造性，就是基于对反映论的这种着重实践活动的看法。

我的反对者彼此意见也不尽一致，但是可以看出他们的一个共同的思想倾向：认为美是“不依人的意志为转移”的绝对独立的客观存在。所谓“不依人的意志为转移”，就是说不受人的实践活动的影响。美仿佛只是认识的对象，与人改变世界的实践活动无关。客观世界原有美，人才能反映这种美；客观世界原无美，人就不能产生美。反正人类从石器时代进入社会生产后这几千万年来的历史成就和文化遗产之中如果有什么可以让人感觉美的东西，因为它们都是客观存在，人的账上就登记不上任何功劳。如果认为主观因素对美能起作用，那就是坚持主观唯心主义！这是我与我的反对者的分歧之一。

其次，问题还发生在对人（指社会人）与自然（即我与物，意识与存在，主观与客观）的关系上。人与自然是截然分开的两个绝对的对立面，还是人里面也有自然，自然里面也有人呢？马克思列宁主义的对立统一的普遍的基本的辩证原则能不能也适用到人与自然的关系上去呢？这就是近两三年国内学术界所热烈争辩的思维与存在的同一性问题。我在学习马克思列宁主义中所得到的认识是这样（我的认识难免有错误）：人自从进行生产劳动成为社会的人之日起，就在自然上面打下了人的烙印，自然便变成了“人化的自然”，体现了人的“本质力量”（能力、愿望、理想等），这就是说，自然里面也有人。另一方面，人的活动不外认识与实践，脱离自然，这认识与实践便没有对象，自然毕竟“对象化”

了人的“本质力量”；人是社会关系的总和，社会关系便是客观存在而且本身由物质基础决定。所以人里面也有自然。总之，人与自然这两对立面是互相依存、互相渗透、互相转化的。对立统一的辩证原则既适用于人与自然的关系，也就适用于审美过程即创造与欣赏过程中主观与客观的关系。就是根据这个认识，我提出了“美是主观与客观的统一”，认为一些主观因素如世界观、阶级意识、生活经验、文化修养等等能影响人对于美的感觉，对于美的理想；由于人改变世界(包括艺术创作在内)要根据这种美的理想，所以美不但是客观世界的反映，也是主观世界的反映。这就是说，美是社会意识形态性的，有时代性，有民族性，有阶级性的。社会意识形态是反映社会基础的，肯定了美的意识形态性，并不等于否定美的客观现实基础，象我的反对者根据他们的奇怪的逻辑所论断的。

我的反对者大半把人和自然的对立绝对化起来，认为美是“不依人的意志为转移”的客观存在。美既“不依人的意志为转移”，那就只能由客观存在片面决定。在这里，他们的形而上学的思维方式显得最突出。这种美由客观存在片面地决定而且机械地决定的看法有什么逻辑后果呢？很显然，这种看法势必否认对立统一这个马克思列宁主义的普遍的辩证原则可以适用于审美过程中主观与客观的关系，势必否定审美者的主观能动性和创造性；势必否定美的意识形态性和阶级性，因此，艺术性(美)也就势必与思想性割裂开来；势必堕入形式主义，抹煞文艺的社会内容(蔡仪同志说得很明确：“并不能说美感的对象一定是社会的，或美的观念内容一定是社会的”)，而单从“和谐”、“匀称”、“曲线”之类“自然属性”或形式因素上去找美，如蔡仪同志在《新美学》里所做的。

除掉蔡仪派之外，我的反对者之中还有李泽厚派。这派以“社会性”代替了蔡仪派的“自然性”，说美不在自然事物的自然性而在自然事物的社会性。从总的美学观点看来，这派要比蔡仪派高明，单就肯定美的社会性这一点就可以看出。不过“社会性”一词在李泽厚派的文章中是极不明确的。首先他们把“自然性”和“社会性”绝对对立起来，排除了自然性而单取社会性，这就足见他们对人与自然的关系的看法还是形而上学的。自有人类社会以来，凡是成为人类认识和实践对象的事物之中没有哪一件不具有社会性，单是“社会性”不一定就能保证事物美；如果能，则一切事物既都有社会性，就应该都是美的。其次，李泽厚派也认为形成美的社会性是一种“不依人的意志为转移的客观存在”，这就毕竟跟蔡仪派一样肯定美由客观存在片面地决定，因此也就难逃上文所说的那些逻辑后果。第三，把“自然性”看成单属客观事物，还可以说得通；把“社会性”也看成单属客观事物，“不依人的意志为转移”，就很难说得通了。因为事物的社会性只能指事物对社会人的意义和价值，把人（主观方面）抛开而谈事物（客观方面）的社会性，那岂不是演“哈姆雷特悲剧”而把哈姆雷特抛开？那究竟是什么社会性？

总之，我认为美是主客观的辩证的统一，而我的反对者，无论是蔡仪派还是李泽厚派，都认为美是由客观存在片面决定的。这是我与我的反对者分歧之二。

第三，问题还发生在对反映过程的认识。我所理解的主客观的对立统一，有两种虽相关而究竟有分别的意义。第一个意义是主观世界反映了客观世界，主观认识或多或少地符合客观现实。这是就关系对应上肯定主观世界与客观世界既对立而又统一。在这个意义上，镜子所摄的物影与物体本身也存在对立统一的关系。

如果说镜子也起了“主观”作用，那只是一种机械的作用。但是我所说的主客观对立统一虽包含这个意义，却还有另一个更重要的意义，就是在反映过程中，主观世界与客观世界由于对立而发生着矛盾，须经过一番斗争以及这斗争的克服，才达到统一，这里克服矛盾的方式不是机械的，而是要发挥主观能动性和创造性的。应用到艺术活动与审美活动上，反映虽根据现实，但由于主观能动性和创造性(社会意识形态，文艺修养和创作劳动等)发挥了作用，却对现实有所改变，而不是被动地抄袭；反映的结果是现实而又不只是原封不动的现实。

我的反对者虽然口头不会承认他们认为反映只是照相式的被动抄袭，而他们的美学思想体系却必然是这种被动抄袭式的反映论所产生出来的。姑举蔡仪同志的基本美学观点为例来说明。据他说，美就是客观事物的一种属性或典型性，而典型性就是“优势的种类属性”(说干脆一点，就是突出的种类共性或同种类事物的常态)，这种典型性(等于美)是“不依赖于鉴赏的人而存在的”，这个看法除掉没有人类以前就已有美那个荒谬的逻辑结论以外，还有一个更严重的致命伤。那就是：典型性既然“不依赖于鉴赏的人而存在”，它在艺术作品或鉴赏人的意识里的反映，就只能是和原来在客观世界里存在的一模一样，不增不减。这就是说，艺术家或鉴赏人把客观世界中原已存在的典型性原封不动地搬到他的艺术作品或是他的意识里，这就叫做“反映”。这种典型说是否正确是另一问题，在这里不讨论。现在只谈对反映过程的这种理解。这一点有必要特别提出来讨论，因为蔡仪同志的这个看法代表大多数参加美学讨论者的看法，而正是这种看法使许多人在美学观点上走入迷途。

首先应该指出的是：在客观世界里并不独立存在着什么种类

共性。按照一般与特殊统一的原则，种类共性存在于个别具体事物里面。在个别具体事物里体现的共性和人在意识里或艺术作品里所反映出来的共性或典型性之间，存在着一种极其重要的分别。这个分别在于前者是结合到某个特殊的一般，与抽象的一般（共性）只能近似而不能完全相同；后者则是从许多特殊中所抽象出来的一般，是经过人脑加以概括化和理想化的。前者确实存在于客观世界，后者虽是根据客观世界，而在客观世界里并不独立存在；但是它在人的意识里却可作为概念而独立存在，在艺术作品里却可作为典型形象而独立存在。举个具体的例子来说，在客观世界里只存在着见出“果性”的个别具体的苹果、樱桃、梨，并不独立存在着“果性”，而在人的意识里却可独立存在着“果性”的概念。在客观世界里只存在着个别具体的勇敢而鲁莽的人，并不独立存在着许多这样人的“复合照片”，而在艺术作品里却可独立存在着罗贯中的张飞和施耐庵的李逵那样的典型形象。

由此可见，无论意识反映现实还是艺术反映现实，虽然都是根据现实，却不因此就等于现实，反映与被反映者之间毕竟存在着分别。^①这也说明了错误的思维与存在之间还是有同一性。正是这种分别是蔡仪派美学家们所忽视的，也正是这种忽视导致了他们的美学上的许多错误观点。

是什么因素造成反映与被反映者的分别呢？如果单就认识来说，造成这种分别的就是毛泽东同志在《实践论》里所说的由感

① 关于认识和所认识的对象不完全一致，参看马克思在1857至1858年的《经济学手稿》里所指出的科学所综合起来的整体与原来客观世界中的具体的整体之间的分别，以及毛泽东同志在《实践论》里所指出的相对真理与绝对真理的分别。

性认识上升到理性认识的过程中所必需的“飞跃”，“主观能动性的作用”，或“将丰富的感觉材料加以去粗取精、去伪存真、由此及彼、由表及里的改造制作工夫”（重点引者加）。如果就艺术形象来说，造成这种分别的就是毛泽东同志《在延安文艺座谈会上的讲话》里所说的“把日常的现象集中起来，把其中的矛盾和斗争典型化”（重点引者加，请注意这个“化”字）。我所坚持的主客观统一说也不过是说：客观方面的“丰富的感觉材料”，人类社会生活这个“文学艺术的唯一源泉”与主观方面的“集中”、“典型化”和“改造制作工夫”这两对立面的统一。而我的批评者说我这就是否定现实美，“否认现实生活是文学艺术的唯一源泉”，“实质上就是认为美是主观决定的，主观创造的”（蔡仪语），总而言之，还是坚持主观唯心主义！这是我与我的反对者分歧之三。

第四，问题还发生在对社会意识形态的认识。美是艺术的一种属性，而艺术是一种社会意识形态。所以要认识艺术和艺术美的性质，必须先认识社会意识形态的性质，而要认识这个，也必须先辨明社会意识形态与一般反映自然现象的意识形态之间的分别。在说明这个分别以前，我应该趁此就我在《论美是客观与主观的统一》一文里说明这个分别时所犯的严重错误，进行我在目前思想水平所能做到的自我批评。在那篇文章里，为了要强调这两种意识形态的分别，我提出一个看法，认为列宁在《唯物主义与经验批判主义》里所用的反映论只适用于一般自然现象的反映，只适用于感觉阶段，到了正式美感阶段，就要用马克思主义关于社会意识形态的原则。这个看法是极端错误的。第一，把“感觉阶段”割裂开来，无论对一般认识来说还是对艺术或审美活动来说，都是违反感性认识与理论认识统一原则的。反映论应该适用于整个反映过程。其次——这一点是更严重的——列宁的反映论

正是发展马克思和恩格斯的意识形态的学说，而且列宁把反映论应用到文艺领域(例如论托尔斯泰的几篇文章)里，也正是指社会意识形态的反映；不应该把反映论和社会意识形态的学说分割开来，对立起来，这样做，是对马克思列宁主义的歪曲。从此我也认识到马克思列宁主义不是那么容易学习和运用的。

这并不等于说，肯定社会意识形态与一般反映自然现象的意识形态之间的差别就是错误的，象有些批评者所论断的。首先这个分别是马克思主义创始人所明确指出的。他们在“存在决定意识”之外，还另指出“社会存在决定社会意识”，这就说明了一般意识形态涉及“社会”这种特殊存在时，就具有一种特殊性，即社会性。列宁在《唯物主义与经验批判主义》第二章指出“科学的意识形态”与“宗教的意识形态”的不同(马克思主义创始人历来把“宗教的”、“艺术的”、“伦理的”等意识形态列在一起，正因为它们都是社会意识形态，都属于“实践精神”)，在于“科学的意识形态符合客观真理或绝对自然”，从此可知，社会意识形态就不一定如此。所以马克思和恩格斯在《德意志意识形态》里说：“在全部意识形态中人们和他们的关系就象在照相机中一样是倒现着的”，其所以如此，“是从人们生活的历史过程中产生的”。^①列宁也说“意识形态都是受历史条件制约的”(马克思主义创始人不在拿两种意识形态作对比时，一般把“社会意识形态”统名之为“意识形态”)。历史条件是指经济基础与上层建筑的发展情况。在阶级社会里，社会意识形态是有阶级性的。人们从阶级利益出发，对社会现实的认识掺杂有主观成见，所以往往是不能“符合客观真理或绝对自然的”、“倒现着的”反映。

^① 《马克思恩格斯全集》第三卷，第二九至三十页，人民出版社1960年版。

科学的意识形态本身是没有阶级性的，所以一般较符合真理。这两种意识形态的分别当然也只是相对的，但也是不容否认的。

运用到美学问题上，这两种意识形态的分别可以澄清许多混乱的思想。例如我认为“花是红的”和“花是美的”是两种不同的反映，而我的反对者认为这两种既同是反映现实，就没有什么不同；“红”和“美”同是花的属性，都“不依鉴赏的人而存在”。说“红”“不依鉴赏的人而存在”，我认为是理所当然的；说“美”“不依鉴赏的人而存在”，我认为是很难说得通的。这个问题我过去提过多次，我的批评者至今还没有作出既合乎事实又合乎逻辑的答复。这是分歧的症结所在。不把这个问题彻底弄清楚，我的思想疙瘩就不能消除。所以我在这里向我的批评者提出一个诚恳的呼吁：请你们认真仔细考虑一下这个问题，在这个问题上多对我进行帮助。我现在且把我的思想疙瘩暴露出来。

疙瘩之一：花的“红”可以用物理学和生物学分析出来，说它是若干速度的光波刺激眼球网膜所产生的印象，可以定成一个规律，普遍适用于一切可以叫做“红”的事物。花的“美”是怎样一种“属性”呢？这却是物理学和生物学所分析不出来的，而且在这个对象上的“美”（例如花）和在每一个其他对象上的“美”（例如人、国旗、一部小说或是一曲乐调）是不象“红”那样到处皆同的。因此，我疑心“美”不象“红”那样同是客观事物的客观属性，而是一种社会现象，是与“鉴赏的人”大有关系的。要科学地解释“红”，只消把它当作一种单纯的自然现象，加以物理学和生物学的分析就行；要科学地解释“美”，单把它当作一种自然属性似无济于事；它要涉及“鉴赏的人”的人生观、阶级意识、生活经验、文化修养等主观因素，因此就要对它进行科学的分析（例如阶级分析）。由于这个分别，我把“红”看作反映一

般自然现象的意识形态，“美”则是社会意识形态；前者受主观的影响较小，后者受主观影响较大。如果说我这个看法不对，不对在哪里？

疙瘩之二：你过去这样反对过我：“人生观、阶级意识、生活经验等等主观因素只对美感起作用，对美并不起作用，你朱光潜是在混淆美与美感！”我且反问一句：人生观、阶级意识、生活经验等等主观因素对艺术起不起作用？如果说起作用，它们也就该对艺术的美起作用。如果说不起作用，那么，“否认现实生活是文学艺术的唯一源泉”的倒是你而不是我。至于说美感，我看这在心理活动中不是孤立的，不是可以和人生观、阶级意识、生活经验等等割裂开来的。问题在于承不承认毛泽东同志说的“改造制作工夫”。我承认这种“改造制作工夫”，美感影响美的问题并不难解决。我并不是说有一种孤立的美感来影响美，而是说有和人生观、阶级意识、生活经验等主观因素打成一片的美感，在进行“改造制作工夫”时，能影响作品或印象，因而也就影响作品和印象的美。美感影响美的问题对于你确是无法解决的，因为你不敢承认“改造制作工夫”。我这个看法错误又在哪里？

疙瘩之三：是红谁也感觉到红，只有色盲除外。为什么有些东西这个时代、这个阶级或这个民族感觉美，而另一个时代、另一个阶级或另一个民族就不感觉美，甚至感觉到丑，例如封建社会中妇女裹的小脚？对于我，如果不承认主观因素对美起作用，这问题就无法解决。我认为美是有阶级性、民族性乃至时代性的。我想你也承认艺术有阶级性，而为什么你否认艺术的美有阶级性？难道封建地主有阶级性而他的剥削性就与阶级性无关吗？

疙瘩之四：从你肯定美为“不随人的意志为转移的客观存在”或是象“红”一样的属性来看，在逻辑上你就不得不否定美的阶

级性，只能承认美感有阶级性。你的推理只能是这样：美是“不依鉴赏的人而存在的”，有人鉴赏，美在那里；无人鉴赏，美也还在那里；美总是在那里，我感觉到而你感觉不到，我感觉得深而你感觉得浅，这是由于我正确地反映了美而你却没有，所以毛病在你不在美。我认为如果按照这种逻辑推演下去，古今中外的无数的人尽管感觉到形形色色的美(从艺术美、自然美乃至穿鼻纹身)，却都是不正确的反映，都没有达到而且也永远无法达到你所肯定的那种永远客观存在，和“红”一样是自然属性的“美”。凡是过去人所感觉到的美都只能是美的假象。这就难免使我想起你的“美”很类似柏拉图的永恒理念。而且你这个看法在实质上等于否定错误的思维与存在的同一性。

疙瘩之五：蔡仪同志责备我“还要坚持从意识活动中去找美”。这句话也对也不对。对，因为我确实主张美离不开意识活动；不对，因为我从来没有否定客观条件的重要性，从来没有说单从意识活动里就可以找到美(这是我解放前的错误的看法)，而且明确地说，美是主观与客观的统一，是人根据客观现实进行“改造制作工夫”所得的结果。老实说，我最关心的是“找”艺术，其次才是“找”美。我相信马克思的话，艺术是一种社会意识形态。我看不出否定了“意识活动”，否定了世界观、阶级意识、生活经验等等对于艺术的作用，这个社会意识形态如何钻进艺术作品里去。我认为这样做，就等于否定艺术的社会意识形态性，否定艺术的社会内容。蔡仪同志不是说吗：“并不能说美感的对象一定是社会的，或美的观念内容一定是社会的。”“美感的对象‘似应包括艺术在内，艺术不是社会的，是什么呢？是自然的？艺术美(姑且暂不谈自然美)的‘观念内容’不是社会的又是什么呢？是自然事物的‘和谐’、‘对称’、‘比例’、‘直线’、

“曲线”之类形式？否定“意识活动”的作用，或是认为艺术和美都可以离开“意识活动”，就势必剥夺艺术和美的社会内容，堕入形式主义，所以蔡仪同志否认“美的对象”和“美的观念内容”的社会性，在“和谐”、“对称”、“曲线”之类形式上去“找美”，这是很符合他的逻辑的。可是这样一来，就要在我的思想上引起一些疙瘩。“美的观念内容”既可以不是社会的，凭什么标准去衡量艺术和艺术美？是不是用社会标准或阶级标准就不大恰当？一种“不依鉴赏的人而存在的”无社会内容的绝对客观的美，是不是就要有一种它所特有的“不依鉴赏的人而存在的”，不考虑社会内容的绝对客观标准？这是蔡仪派的逻辑所不可逃避的结论，而这个结论就意味着：一、政治标准和艺术标准的割裂；二、思想性和艺术性的割裂；三、内容和形式的割裂；四、对社会历史发展决定文艺发展这个原则（即基础决定上层建筑的原则）的否定。我看这不象是马克思列宁主义。

由于思想上有以上所说的和其他不能在这里说完的许多疙瘩，所以在我的反对者帮助我消除这些疙瘩之前，我还是坚持主客观统一说。我拿美为单纯客观存在的看法去考虑一些美学问题，才有我所说的那些疙瘩；我拿美是主客观统一的看法去考虑同样的问题，就碰不见那些疙瘩。如果你举出充分的理由证明我的那些疙瘩都是“主观唯心论者的诡辩”，我愿意改正我的看法，乃至放弃主客观统一说。我等着你的。

二 直观观点与实践观点的分别

在上文第一节里谈认识与实践的关系时，也已大致涉及实践

观点。这里有必要重提一下，一则因为实践观点对美学的重要性，二则因为有些人对实践观点还存在着一些误解和抗拒。

马克思在他的一些早年著作里，特别是在《经济学—哲学手稿》里，建立了美学的实践观点，即人类美感起于改变世界因而实现自我的劳动实践的观点。人类自从进行生产劳动之日起，才开始成为社会的人；人与自然的对立才开始被认识到，也才开始被克服，人开始在改变世界中改变自己。美感和“人对世界的艺术掌握”也是从此开始的。美感不是别的，它就是人在外在世界中体现了自己的本质力量时所感到的快慰和欣喜。马克思把美感叫做“能获得人的（只有人才有的不是动物性的——引者）那种欣赏的感觉力，肯定自己为人的本质力量的感觉力”。美感是发展的，它的发展是通过物质世界的发展来实现的。用马克思自己的话来说：“只有通过人类存在中对象（客观）方面展开来的丰富性，才能培养出或创造出主观方面人的感觉的丰富性。”这种发展必须通过人的劳动实践。用马克思自己的话来说：“为了使人的感觉力变成人的，为了形成一种人的感觉力去适应人类本质和自然本质的一切丰富性，通过理论和实践去达到人的本质对象化都是必要的”（“人的本质对象化”即“人化的自然”，人在客观世界中体现他的主观力量和理想）。

马克思在这里所建立的美学的实践观点，我在《生产劳动与人对世界的艺术掌握——马克思主义美学的实践观点》一文里已详加阐述。这里只消指出两点。第一，马克思不是把美的对象（自然或艺术）看成认识的对象，而是主要地把它看作实践的对象；审美活动本身不只是一种直观活动，而主要地是一种实践活动；生产劳动就是一种改变世界实现自我的艺术活动或“人对世界的艺术掌握”。其次，马克思在这里深刻地阐明了在生产劳动及审

美过程中主观世界和客观世界既对立而又统一的辩证原则：人“人化”了自然，自然也“对象化”了人。这个辩证原则是适用于人类一切实践活动(包括生产劳动和艺术)的。

要理解这个实践观点的深刻的革命意义，我们有必要回顾一下马克思主义以前西方美学(包括唯心的与唯物的)所采取的基本观点，那就是与实践观点对立的直观观点。首先建立这种直观观点的是柏拉图。他在《会饮篇》和《斐德若篇》对话里，都把凝神观照永恒普遍的美定为美感修养的最高境界。亚理斯多德虽然在许多问题上背叛师说，而在《伦理学》里还是把“直观”或纯粹认识活动定为人类最高幸福，在《政治学》里设计教育制度时，只允许希腊贵族青年在音乐、图画等方面作鉴赏家，却反对他们自己创作或演奏(柏拉图在《法律篇》里也只允许希腊人看戏，而演戏就得找奴隶和外国人)，因为艺术实践活动要涉及他们所鄙视的生产劳动和职业技巧。接着在中世纪基督教统治欧洲文化的一千多年中，通过新柏拉图派的宣扬，这种直观观点和“与神感通”、“受神的灵见”那些神学教条相结合，就形成欧洲知识界中一个相当广泛的根深蒂固的信念。但丁虽是文艺复兴时代的晨星，而《神曲》的基本思想还是：人生最高境界就是对天堂那个极乐世界的凝神观照。在美学中近代欧洲的首要权威是康德，他就很明确地把审美活动界定为“无所为而为或不计利害的观照”。叔本华的“意象世界说”和尼采的“日神精神说”都是直观观点的辩护。在帝国主义时期，西方资产阶级美学界影响最大的是克罗齐，他的“艺术即直觉说”把直观观点推演到荒谬的极端。

直观观点与实践观点的基本分别在于前者是从单纯认识活动来看美学问题，而后者则是从认识与实践的统一而实践为基础的原则来看美学问题的。苏联美学史家阿斯木斯把直观观点叫做“消

费者”的观点，实践观点叫做“生产者”的观点。我们也可以说，前者是旁观者的观点，后者则是参加实际斗争的创造者的观点，前者把美的对象看作与自己对立的静止的只关认识的形象，加以观照和享受，后者则把审美的或艺术的活动看作人改变世界从而改变自己或“实现自我”的一种创造性的活动，看作整个社会和每个人的生命脉搏的跳动，看作人生第一需要。从这个对比中，直观观点的社会根源是不难看出的，它正反映着阶级社会中剥削制和分工制所产生的对生产劳动和产品分配的不合理的安排。统治阶级不劳动，劳动变成被统治阶级的沉重负担，自己劳动的果实被统治阶级剥夺去，反成为欺压劳动者的资本，劳动者的劳动就成为自造枷锁，于是本来和艺术活动是一体的劳动就和艺术活动脱了节，劳动者就不能在自己的劳动中见到美（请洪毅然先生和其他否认劳动就是艺术活动的人注意这一点）。这种情况起于马克思所说的“劳动的异化”（=私有制的产生）。马克思主义的共产主义理想就是要根本铲除这种“劳动异化”的现象，要社会全体成员都参加改变世界的劳动，使劳动和艺术活动由在阶级社会中的分裂回到二者之间理所应有的统一，使每个人在自己的劳动中都体会到美。“劳动成为人生第一需要”的原则就是从这个角度提出来的。德意志民主共和国的杰出的导演布莱希特有一段话很可以说明马克思的理想：

在将来，劳动可以使我们的生存条件得到如此重大的改善，并且当它一旦摆脱了一切的羁绊而成为自由的劳动的时候，它本身就会是一种最大的乐趣，于是，艺术将直接从那种完全新型的、创造性的、生产性的劳动中找到娱乐的泉源。①

① 《戏剧理论译丛》第五集，第七九页。

马克思所建立的美学中的实践观点是朝着共产主义社会的未来着想的，是把劳动与艺术的统一当作一种美好理想而提出的。马克思和恩格斯说得很清楚：“在共产主义的社会组织中，……个人局限于某一艺术领域，仅仅当一个画家、雕刻家等等，因而只用他的活动的一种称呼就足以表明他的职业发展的局限性和他对分工的依赖这一现象，也会消失掉。在共产主义社会里，没有单纯的画家，只有把绘画作为自己多种活动的一项活动的人们。”^②这就是说，每个人都是多面手劳动者，同时也是艺术家。

这是美学观点的一个翻天覆地的转变。随着这个大转变，许多文艺问题和美学问题都得从这个角度重新加以考虑，而这种考虑的结果必然要推翻或改变我们过去的许多看法。我们美学界大多数人都是脱离生产劳动的知识分子，原有的美学知识装备，如果有的话，也都是继承过去直观观点的，所以对于向实践观点的转变，不但没有足够的思想准备，而且有时还表现出顽强的抗拒，以为艺术和审美活动与劳动实践仿佛有些“风马牛不相及”，把它们等同起来就仿佛是一种奇谈。在当前美学讨论中有些人对于主观创造活动带主观唯心主义嫌疑的畏惧，就是顽强抗拒实践观点的一种表现。这种情况是必须改变而且一定会改变的。

我们应该学习从毛泽东同志思想和党的文艺方针政策的角度，来考虑美学问题。我们的党是一向努力从主客观统一这个马克思主义的基本原则出发来制定方针政策的，是一向看重人的主观能动性和创造性的，是主张既要见物又要见人，并且把人的因素看作比物的因素还更重要些，是不讳言主观可以改变客观和主

^② 《马克思恩格斯全集》第三卷，第四六〇页，人民出版社1960年版。

观理想可以化为客观现实的。我们的文艺创作方法基本原则是革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合，这也正是客观现实与主观理想的统一。能说这样给主观能动性和创造性的作用以充分的估计，就犯了主观唯心主义的嫌疑吗？能说上文所提到的毛泽东同志所说的“改造制作工夫”和集中化、典型化、理想化对文艺作品的美就不起作用，如果承认起作用，就是“在意识活动中去找美”吗？

脱离劳动实践而且在思想方法上形而上学的病根很深固的美学家们，要想体会到艺术和审美活动与劳动实践之间的血肉联系，以及主观能动性和创造性在其中所起的作用，确实是不大容易的。没有出过力，就不知出力的苦，也就不知出力的甘。

我们的劳动人民在歌唱“太阳太阳我问你，敢不敢和我比一比”时的豪情胜慨不是充分表现出劳动人民对于劳动的高度美感吗？乡下姑娘们在打夯筑坝中每打几下夯，就跳转身来唱一个调子，使劳动显出节奏和优美的姿势来，显出生动活泼的气象来，她们的劳动不正是艺术活动，她们的快乐不也正是美感吗？在这时候美学家们插进来说：“你们是在反映不依你们的意志为转移的客观现实的美呀！”我总感觉到这种话与当时的客观现实有些不太调和！

在阶级社会中分工制起来以后，才开始有各种专业的文学家和艺术家。他们的创作活动虽然由于脱离了生产劳动，只保存生产劳动的一点稀薄的影子，但是毕竟还是一种变相的生产劳动。从实践观点来看，我们就要从他们的创作过程来看他们的艺术的性质，就要充分估计到现实是要透过他们的思想情感（即他们的意识形态）和辛勤的劳动，才反映到他们作品中去的。象一般社会意识形态一样，文艺的反映是一种“折光的”反映，而文学家和

艺术家的主观因素就是一种折光机。其实，主客观的关系不能看得太死，对我是主观的情感思想，对我以外的一切人也还是客观现实。这部分客观现实也理应得到反映。这是怕提主观思想情感的人们所容易忘记的一个事实。

说艺术作品的美并非不依创作的人而存在，这个道理还比较容易理解；说欣赏者所见到的艺术形象和自然印象的美也并非“不依欣赏的人而存在”，许多人就觉得这话离奇。所以他们老是纠缠在自然美或现实美的问题上，而他们对我所提的批评也大半集中在这一点上。他们责备我否认自然美或现实美。我从来没有否认过自然美或现实美，有案可稽。我所否认的只是“不依人的意志为转移”的单靠自然本身就已具有的那种所谓“自然美”，我说这只是美的客观条件。换句话说，我只是肯定自然美和艺术美一样是意识形态性的，欣赏者也要“各尽所能，各取所需”，也要发挥一些主观能动性和创造性的。我在1960年第六期《文学评论》中的《山水诗与自然美》一文里已说明了我为什么这样看，不必复述。现在只就马克思关于希腊神话所作的总结来说明这个问题。马克思说神话是“艺术的土壤”，是“人民幻想中经过不自觉的艺术方式的加工过的自然界和社会形态”（重点引者加）。原始神话并不是写下来的作品，而只是口头流传的对自然界的幻想式的反映。能不能说我们在欣赏自然美时所得的印象也或多或少地具有这种神话式的幻想性质呢？它是否也“经过不自觉的艺术方式的加工”呢？因此，能不能说它也和神话一样是一种社会意识形态，而它的美也还是意识形态性的，这就是说，也还是反映出欣赏者的世界观、阶级意识等主观因素呢？我的答复是肯定的，所以我认为自然美是雏形的艺术美，都是“艺术加工”的结果，在加工过程中，都一样要受到当事人的世界观、阶级意识等主观

因素的影响。因为艺术美是高度发展形式的美，按照马克思所指示的“人的解剖使我们有可能去了解猴子的解剖”这个科学方法上的原则，我认为如果彻底解决艺术美问题，自然美问题也就可迎刃而解。要说现实重要，难道艺术就不是现实？

由于我主张“美是主观与客观的统一”，我的批评者说我就“不仅否认了客观现实本身的美，而且也否认了现实生活是文学艺术的唯一源泉”（蔡仪语）。由于我坚持美的意识形态性和阶级性，我的批评者说我就是“从意识活动中去找美”（蔡仪语），我的美学观点“不管他如何用马克思主义经典作家的词句来掩饰，但实质上却仍然是唯心主义的”（洪毅然语）。由于我宣传马克思主义的实践观点，特别是“人化的自然”的原理，我的批评者说我就是没有“分清审美认识与生产实践的界限”，“滚入唯心主义移情说”（洪毅然语）。由于我从科学方法论观点主张把文艺看作美学的主要对象，较有利于解决现实美问题，我的批评者说我就是“用抽象的艺术布成疑阵”（庞安福语）。

我的交代在此，我的批评者对于我的判词也在此，留待公平的群众慎重地研究了案情，作出最后的定论吧。

三 唯心主义与唯物主义的界限和转化

美学讨论中有时出现一种不大健康的现象，就是玩弄或卖弄自己也不大了然的概念，例如说我所说的“美的客观条件”就是康德的“物自体”，主客观的统一就是马赫的“原则同格”，我所了解的“人化的自然”有唯心主义的“移情说”的样子。就连对天天在受批判的“唯心主义”的概念，恐怕也还有些人并不见得

了解清楚。我在过去曾指出过有人把“客观唯心主义”说成“一概只能取决于人们主观意识的裁夺”，对于“主观唯心主义”的了解是否就比较明确些，也还值得置疑。唯心主义是与唯物主义对立的，如果不了解什么是唯心主义，恐怕也就很难了解什么是唯物主义。

我对于唯心主义与唯物主义界限的了解也不敢说就是正确的，但应该趁此交代一下，以便得到纠正。我认为这个界限是划在承认物质第一性、精神第二性与否认这个原则二者之间的。唯物主义的基本原则是“存在决定意识，而意识也反过来影响存在”，并且各种意识形态之间也发生交互的影响。从美学讨论中可以看出，有些人仿佛认为“存在决定意识”才是唯物主义，而“意识影响存在”和意识形态之间的交互影响便是唯心主义，所以他们如果承认社会意识形态对艺术以及艺术美的影响，便是“从意识活动中去找美”，便是主观唯心主义。我不知道他们怎样看待毛泽东同志所说的“集中”、“典型化”、“理想化”以及“改造制作工夫”。这中间也还牵涉到对“存在”的理解。我认为美是反映的结果，是主客观统一的结果，自然界虽必具有美的客观条件，而这反映结果的美，由于是主客观的统一，不能说在反映以前就已存在(尽管美的客观条件已存在)；他们则认为美无论是在反映前还是在反映后都是单纯的客观存在。他们先假定自己的“美为单纯客观存在说”的绝对正确性(我认为这个假定还有待商讨)，便以为我认为社会意识形态对美能起作用，就是肯定“意识决定存在”，所以就是唯心主义。问题的关键在于社会意识形态对美是否起作用。要击破我的主客观统一说，就必须从这个关键问题上下手，就必须证明社会意识形态对美并不能发生影响(这样才能消除我在上文所说的那些疙瘩)，而我的反对者却不从此下

手，以为只须在“社会意识形态对美能起作用”与“意识决定存在”的唯心主义之间划一个等号就行了。世间恐怕没有这样的捷径可走。

在反对我的“美是主客观统一说”的人们之中还流行着另外一个论调，说主客观统一是无法否认的，只是我所说的统一是“统一于主观方面”，所以仍是主观唯心主义的。叶秀山先生早已提出过这个论调，洪毅然先生最近又把旧话重提。什么叫做矛盾对立“统一于主观方面”？据我的理解，这只能是客观方面转化到主观方面，如果这个理解是正确的，我就可以作两点回答。第一，就“存在决定意识”来说，那是由客观转化为主观；就“意识影响存在”来说，那是由主观转化为客观。我在上文已交代过，我认为艺术与美涉及“存在决定意识，而意识又反过来影响存在”这一个完整的不可分割的辩证发展过程，所以说我把矛盾对立只“统一于主观方面”，就是歪曲。其次，唯物主义并不否认客观的可以转化为主观的，所以单是把矛盾对立“统一于主观方面”也不一定就是主观唯心主义，如果说是，那就对“唯心主义”和“唯物主义”都作了曲解。

关于唯心主义与唯物主义界限的问题，如果反对者允许的话，我还想再用一次马克思主义经典作家的词句。列宁在《唯物主义与经验批判主义》第三章里谈到“物质与意识的对立”时，说它“仅仅在承认什么是第一性和什么是第二性这个基本的认识论问题的界限之内才有绝对的意义。在这些界限之外，这一对立的相对性是毫无疑问的”。照我的理解，这段话的意思是在承认物质第一性、意识第二性这个大前提之下，可以承认这二者之间的交互转化；承认主观能影响客观，也不一定就是唯心主义。

关于唯心主义与唯物主义转化问题，篇幅只能允许我很简略

地提出这几点：

一、在美学方面，这种转化是个历史事实，马克思和恩格斯的美学思想有很大一部分是由黑格尔的客观唯心主义美学思想转化过来的，所以对黑格尔的美学如果有些理解，对理解马克思和恩格斯的美学思想是颇有帮助的。这个转化问题实质上就是批判继承问题。马克思和恩格斯把黑格尔的原来的“首尾倒置”（精神决定物质）的美学翻转过来，使头朝天，脚站地，就是把它从客观唯心主义的转化为辩证唯物主义的。在这一转变之中，黑格尔的许多旧命题和旧概念（如矛盾的对立统一、否定的否定、劳动实践与艺术的关系、“人化”、“对象化”、“异化”、“自我实现”等等）都经过根本的质变而成为完全新的东西。所以这里要防止两种偏向，一种是把新说牵强附会到旧说上去，说新说古已有之，没有什么新的东西；第二种是根本否定旧说对新说的启发作用。在这里我不妨提一提我自己的美学观点与过去唯心主义美学的关系。我原有的一套美学家当完全是唯心主义的。这几年我虽努力学习马克思列宁主义，来铲除自己思想里的唯心主义，唯心主义却不是那么轻易就能铲除干净的。我对自己的美学思想仍不免带有唯心主义色彩的可能性是有些清醒估计的。困难在于把这唯心主义色彩辨别出来，而自己总不免有一些先入为主的局限，这就要靠旁人帮助，而这种帮助也必须通过足以说服我的事实和逻辑。这是问题的一方面。但是另一方面，每个人都不免从过去历史里学习一些东西，如果这是经过批判的继承，过去的东西一方面会保存着一部分，另一方面也必然是已转化成为新的东西。列宁《在马克思主义的三个来源和三个组成部分》里最透辟地说明了这个真理。所以我的批评者只在我现在的看法和我过去的看法之中找出某些表面上的类似，我觉得这也未必就能够解决问题。

这种类似在任何人的思想体系里都是俯拾即是的，因为新的总是由旧的发展出来的。

二、不但唯心主义可以转化为唯物主义，唯物主义也可以转化为唯心主义，这就是思想的“蜕化”。在美学里，机械唯物主义就很容易转化为客观唯心主义，例如我在上文已提到的，蔡仪同志所理解的那种“不依鉴赏人而存在的”，不一定有社会内容的单纯客观存在的“美”，在实质上就很近于客观唯心主义的“理念”。洪毅然先生所说的与第一个字母小写的英文字the beautiful(美的东西)应当分开的，第一个字母大写的英文字Beauty(美的抽象概念)是客观存在的，就是不折不扣的客观唯心主义。

三、一个人的思想百分之百地是唯物主义的，这只是一种理想，而事实上往往是唯物主义与唯心主义并存。这种并存的情况在我们目前的知识分子身上显得特别突出。并存(对立)是转化的基础。认识不到自己思想中有唯心主义与唯物主义并存，就不可能发生自觉的转化。

载《哲学研究》第二期，1961年3月。

补充的意见

——在剧协召开的座谈会上的发言

我对戏剧是外行，不但没演过戏，看的也不多。

《狄德罗的〈谈演员的矛盾〉》这篇文章的发表经过是这样的：我在学校教书，给一些青年教师上文艺理论课，写讲稿写到启蒙运动时期的狄德罗，其中有一部分牵涉到演员问题。恰好《人民日报》来要稿子，手头没有稿子，就把这一段挖出来给他们发表了。事先没想到戏剧界有这么大的反应，我很为戏剧界对理论问题的严肃态度所感动。

今天来，主要是学习。因为我一向在书房里搞理论，脱离实践，刚才听了一些名演员的发言得到了教育，启发很大。

对刚才大家提的意见还没有很好地消化。觉得大家的主张是演员的表演不能全靠理智，还要靠情感。事实上，狄德罗的意见和大家所谈的，并不见得相差很远。如果大家认为相差很远的话，那么过错不在狄德罗，而在于我这个介绍人身上。我对狄德罗的介绍有片面的地方，借这个机会，也想解释一下。

先谈翻译上的两个问题。

法文paradoxe的原意很难翻译，它既有似是而非的意思，又有似非而是的意思，当时想来想去，只想到“矛盾”这个词。这样翻译是不忠实的，可是直到今天也还想不出更妥当的译法。

另外，刚才方瑄德同志提出“分享”的问题。外文participate可译“分享”，也可译“参与”，意思是说演员亲身经历到角色的感情生活，比如他哀我也哀，他喜我也喜。这可算是体验派吧！这与唯美派享乐主义无关。

刚才大家的发言集中到一点上，就是演员表演时不能全靠理智，必须要有内心生活，即所谓“诚于中，而后形于外”。关于这一点，我在文章结论中所表示的意见，和大家基本上是相同的，我对狄德罗的意见也不太满意。不过，狄德罗是把排练和表演分成两个过程的。狄德罗所说的不依靠感情，用理性控制来表演是指演出过程而言，因为这时人物已基本定型了，“理想的范本”已经塑造出来了，就可以一次次地“复演”。而在排练过程中，狄德罗是重视感情的，他主张要下很大功夫，去亲身体验角色的内心生活，经过仔细琢磨后才把范本定下来。狄德罗在文艺思想方面是非常强调情感的，启蒙运动的领袖们一般是强调情感重要性的。不过，他在重视情感中也有这样的看法，他说人在激烈的感情中不可能产生艺术，比如看见所亲爱的人死去的时候，心里很悲痛，这时不可能写诗挽他。要等到感情逐渐平静下来之后，经过回味，才可能产生艺术，这也可以说是“痛定思痛”。这看法是否对，是另外的问题，但从此可看出他并不抹煞情感的。这是要交代的一点。

其次是生活问题。狄德罗的整个思想是非常重视生活的。早在十八世纪他就很明确地提出戏剧演员和一般文艺工作者要下乡，和农民一起过活。这种主张在过去是很少见的。所以在创造人物形象必须有生活基础这一点上，他的意见和大家的距离也并不远。关于以上两点，我在《光明日报》上介绍狄德罗对于自然与艺术的看法一文里说得比较详细，所以在《狄德罗的〈谈演员的

矛盾》里就没有谈。

值得讨论的是狄德罗把情感和生活的作用摆在排练过程中，放在塑造理想的范本的过程中，不是在整个表演过程中，他的缺点是把理智的控制作用绝对化了，片面化了。但这主张是否也有部分真理呢？我觉得还可再讨论一下。今天大家多从创作实践方面谈了许多意见，这很可宝贵。我只想提一个问题，是否所有的演员都是一个类型？就我从书本中的记载来看，有一些演员的表演和狄德罗的理论还是相近的，当然也未必完全一样。总之，我觉得在演出中演员适当地控制自己的感情是否还有它对的一面？还值得讨论。

我感谢大家提了许多宝贵的意见，这些意见都是从实践中来的，可以帮助我纠正错误的看法。

载1961年4月《戏剧报》第七、八期合刊

整理我们的美学遗产， 应该做些什么？

在近来的美学座谈会中，有人提到美学应该民族化，这个提法很好，这也就是使美学结合现实的一端。美学本身也是一种社会意识形态，反映一定的社会基础，并且为一定的社会基础服务。从历史看，美学或文艺理论都不外是总结过去创造和欣赏方面的实践经验，得出一些原则，结合社会基础的需要，作为下一阶段的创造和欣赏的指导。这过程之中即寓有批判继承的道理。美学思想的发展就是这样进行的。

因为美学就是这样与一定的社会基础、一定的历史环境、一定的民族和一定的阶级密切联系的，我们不能希望有一套放之古今中外而皆准的美学。各时代、各民族以及各阶级的美学都各有它的特点。例如西方美学中有一些概念我们不一定有，希腊的悲剧概念，基督教的美由上帝放射出来的概念以及康德的“无所为而为的观照”的概念在西方都曾经统治过整个时代，在我们的过去美学思想里就不存在；反之，我们过去的美学思想中也有一些影响整个时代的概念，如“言志”、“载道”、“温柔敦厚”、“风骨”、“气势”、“神韵”、“性灵”、“境界”等等，在西方美学思想里或是不存在，或是不完全相同。其所以有这种差别，

就是这些不同的美学思想所反映的社会基础不同，要它来服务的民族和阶级不同。

因此，认为美学是一种新科学，我们自己仿佛还没有，必须由外国搬过来的看法是不正确的。首先应该明确的是：由于我们民族具有二千年持续不断而且高度发展的文艺创作实践方面的传统，过去的文艺理论和美学思想是极其丰富的。从周秦诸子一直到明清，涉及诗文书画音乐各门艺术的论著真可以说是“浩如烟海”。在希腊毕达哥拉斯学派还在就数量关系来探索音乐原理时，我们就有总结在《乐记》里的那样博大精深的音乐理论；在中世纪天主教经院派学者们还在设法把新柏拉图派美学附会到基督教义上去时，我们就已有刘彦和的《文心雕龙》那样的系统严整、论与史密切结合的文艺理论论著。认为我们自己没有美学未免是“数典忘祖”了。

其次应该明确的是，西方美学由于涉及文艺对现实的关系，文艺的社会功用以及文艺技巧修养之类带有普遍性的问题，对我们也有很多可借鉴之处，自然，这种借鉴要和我们的具体需要和创作实践相结合，是不能取勉强硬搬形式的，纵然勉强搬过来，也决不能解决我们的问题。我们要建立我们自己的美学。这就要牵涉到两方面的考虑。首先是要考虑到我们的社会主义的文艺路线，要新建立的美学能为这个路线服务，这也就是说，要能反映我们现在的社会基础，这就不但不同于西方过去的美学，而且也不同于我们自己过去的美学。其次是要考虑到文化历史持续性与对文化遗产批判继承的问题，我们可以批判地吸收一些西方美学中的优秀传统，但是更加重要的是批判地继承我们自己的丰富悠久的传统，因为历史持续性的原则只能使我们在自己已有的基础上创造和发展。总之，我们在建立我们自己的美学的过程中，民

族化和社会主义化是应当紧密结合在一起而不可分割的。这就规定了我们的任务在于根据马克思主义的指导原则，总结我们自己过去与现在的文艺创造和欣赏的实践经验，并且适当地借鉴外国的优秀美学遗产，得出一套适合我们社会主义文化建设需要的美学理论。

在发扬我们已有的美学传统方面，首先要做的是资料的搜集和整理工作。这方面的工作过去也有人做了一些，但做得还不够，特别是在诗文以外的各门艺术方面，我们宜按照艺术的门类和历史的次第，把各门艺术方面的理论加以搜集和整理，弄一套资料丛书出来(诗论资料，画论资料、乐论资料等等)，然后在这个基础上编写出各门艺术理论的发展史和一部综合性的美学史。

在整理资料的过程中要做的工作很多，其中有两项特别重要。头一项是厘定词义。过去中国文艺理论中有一些常用的概念，如“风骨”、“气势”、“气象”、“神韵”、“气韵”、“格调”、“性灵”、“兴趣”、“情致”、“意境”之类，在过去本来不都具有公认的明确的含义，对于现代读者更是困难。要厘定这类词义，首先要弄清楚它们的历史背景，例如“风骨”、“神韵”、“性灵”、“格调”、“义法”之类概念在初次提出时往往是作为某一宗派的信条，要用来作创作的指导原则和批评的标准。我们如果脱离它们的历史内容，而孤立地“望文生义”，就不免发生误解。其次，要把一些常用词的意义弄明确，还不能离开它们所涉及的具体作家和作品。“清新庾开府，俊逸鲍参军”所指的“清新”与“俊逸”究竟是怎么回事，只有在读过一些庾信和鲍照的诗之后，才能有些具体的体会，否则这两词对于我们就是空洞的，尽管就字面上已解释得很清楚。经过厘定词义的工作之后，就可以编写一部《中国文艺理论常用词典》，这对于阅读原始资

料，可以解决一些困难。这是一种普及工作。

其次一项是提高的工作，就是以问题为纲，搜集一些原始资料，分类整理，追溯同一问题的不同看法在历史上的渊源和影响，作出专题论文。刘彦和在《文心雕龙》里已经为这项工作提供了范例。过去还有些“类书”如魏庆之的《诗人玉屑》之类，也有些可效法之处。我们进行分类整理工作，总要运用辩证唯物主义和历史唯物主义的观点和方法，从古为今用的原则出发，设法使过去的美学思想和我们今天要建立的美学接得上头，这样才可以使过去美学思想对今天的文艺创作实践和理论建设，发挥它所应有的作用。有一些我们今天所特别关心的问题，例如文艺对现实的关系、文艺的社会功用、作家的世界观与创作方法、文艺修养与创作技巧、典型、媒介之类问题，过去中国文艺理论家并不是没有注意到，但是过去编类书的人大半侧重形式技巧的一些烦琐方面，对文艺中关键性的问题反而从略。这种偏向是应该纠正的。以往写历史，大半以时代为纲，把同时代的许多问题或事件摆在一个平面上去看，例如已经出版的几部中国文学批评史都是这样写的。此外，还应该有些专题史，例如《山水画的理论发展史》、《言志派与载道派的思想斗争史》、《关于炼字的理论史》、《儒道佛三家思想对文艺理论的影响史》之类。这类专题史对于创作实践和理论建设的启发作用比一般“通史”所能起的或许还会大些。

以上只是就已有的文艺理论或美学思想来说。此外，我们还有很大一部分丰富的创作实践经验还没有经过系统的分析和总结，特别是在诗文以外的各门民间艺术领域里。例如绘画、音乐、雕塑、戏剧、曲艺等方面都有些老艺人根据悠久的传统作出卓越的成就，却没有足够的条件把他们的经验和体会写出来，以供理

论建设的参考。姑举戏剧为例，自从毛泽东同志提出百花齐放、推陈出新的方针以来，全国各地已发掘和整理出大量的旧剧种和旧剧目，这中间蕴藏着极其丰富和极其珍贵的戏剧实践经验。如果把这些经验搜集起来，加以比较、分析和总结，就可以得出一套很完整的关于戏剧方面的美学理论，作为提高我们民族戏剧艺术的借鉴。其他艺术也可以由此类推。近年来中医所作的工作是很可以供我们学习的。中国艺术一向具有高度的综合性，最明显的是歌舞乐以及诗书画的密切联系。因此，单就各门艺术孤立地进行整理工作，有时会行不通，组织各门艺术理论工作者之间的协作是很必要的。例如要研究戏剧理论，就不能不取得诗歌、音乐、舞蹈乃至造形艺术各方面的协作。

载1961年7月《文艺报》第七期

但丁的《论俗语》

在从公元第四世纪到第十三世纪的一千年左右的漫长时期中，基督教会和封建政权结合在一起，统治了欧洲文化。当时唯一类型的学校是训练学校的学校，僧侣是唯一受到教育的等级，人民大众都被剥夺了享受文化教育的机会，连许多国王和贵族骑士也都是文盲。当时唯一的官方语言是拉丁，基督教的《圣经》只准用拉丁译文为定本，宗教仪式和宣教的活动以及学术论著和官方来往文件都一律只用拉丁；至于人民大众则习用本地方的“俗语”，对于拉丁字一般是陌生的。所以中世纪的统治阶级和被统治阶级之间，在文化教育方面和在语言方面，界限是划分得很明显的，因而矛盾也显得特别尖锐。

基督教会的神权中心、来世主义和禁欲主义的教义是在希腊罗马古典文化长期扎根的地区里传播开来的，它一开始把这种教义作为古典文化的人本主义、现世主义和多方面自由发展的思想的鲜明对立面而提出，把古典文化看作“邪教”文化，长期中对它进行顽强的斗争。因此，基督教会仇视世俗文化教育，特别是世俗文艺，因为宗教性的文化教育和文艺之外，在当时所能有的世俗文化教育和文艺只能是传统深厚悠久的“邪教”的古典的一种类型。世俗文艺被认为是说谎的，挑拨情欲的，伤风败俗的，根本上违反基督教精神的，所以中世纪基督教会千方百计地禁止

和摧残人民大众中的世俗文艺活动。但是人民大众对文艺的自然要求是禁止不住的，尽管基督教会文艺极端仇视，文艺在中世纪人民大众中还是呈现了百花齐放的局面，不但在建筑、雕刻和绘画各领域都达到了希腊以后的最高峰，而且在文学方面也达到了光辉的成就。在欧洲文学史上，民间文学在中世纪是处在它的黄金时代。它打破了古典传统的许多清规戒律，创造了许多新体裁和新的表现方式，特别是传奇体长篇叙事诗和民歌对后来的浪漫运动发生了深刻的影响。在内容上，中世纪民间文学对基督教会和封建统治进行了尖锐的讽刺（例如《列那狐的故事》和罗宾汉系统的民歌），对劳动人民的英勇和智慧进行了热情的表扬，对现世的美好事物表现出热烈的爱好。在语言方面，中世纪民间文学放弃了一般人民所不懂的拉丁，运用了各地方的俗语。这是很自然的，因为大部分传奇故事和民歌都是口头流传的。这些用地方语创作的民间文学作品，就是近代欧洲各国民族文学的起源。近代欧洲国家的兴起是与资产阶级登上历史舞台这件事密切联系在一起。资产阶级为了自己的发展，需要用各民族的地方分权来代替罗马教廷和“神圣罗马帝国”的中央集权。近代各国民族文学的兴起，也正反映出新兴资产阶级对封建统治所进行的斗争。

就是在这种历史情境之下，但丁以意大利的第一个伟大诗人的身份用近代意大利语言创作出他的划时代的大诗——《神曲》。但丁出生在佛罗伦萨，这在欧洲是手工业发达最早的一个城市，这也就是说，是资产阶级出现最早的一个城市。在这个城市里，代表封建利益的教皇党和代表新兴阶级利益的皇帝党这两大党的斗争之中，但丁是始终站在皇帝党方面的，所以他在政治上是反教廷的，代表新兴阶级进步倾向的。他用意大利文来写《神曲》

这件事，也应该看作建立意大利国家和意大利民族语言这个政治意图中的一个环节。

除掉《神曲》以外，但丁还写了一部文艺理论方面的名著，《论俗语》^①。他所谓“俗语”，就是与教会所用的官方语言（拉丁）相对立的各国人民大众所用的地方语言。在《论俗语》里他所要解决的是当时文学界的一个最迫切的问题，就是在放弃拉丁之后，改用近代语言来写文学作品特别是写诗所引起的问题。但丁所面临的问题颇类似我们在五四时代“白话”运动中所面临的问题：第一，白话（相当于但丁的“俗语”）是否比文言（相当于当时教会通用的拉丁）更适宜于表达思想情感呢？其次，白话应如何提炼，才更适合于用来写文学作品呢？这里第一个问题我们早就解决了。经验证明：只有用白话，才能使文学接近现实生活和接近群众。至于第二个问题，我们还在摸索中，它的重要性已日渐为人们所认识到，但它还不能说是已经解决了，特别是就诗歌来说。所以但丁的《论俗语》对我们还有很大的现实意义。

在《论俗语》里但丁首先指出“俗语”与“文言”的分别，并且肯定了“俗语”的优越性：

我们所说的俗语，就是婴儿在开始能辨别字音时，从周围的人们所听惯了的语言，说得更简单一点，也就是丝毫不通过规律，从保姆那里所摹仿来的语言。此外我们还有第二种语言，就是罗马人所称的“文言”。这第二种语言希腊人有，其他一些民族也有，但不是所有的民族都有。只有少数人才熟悉这第二种语言，因为要掌握它，就要花很多时间对

^① 可参看柳辉的中译文（节译），载《文艺理论译丛》1958年第三期，人民文学出版社。

它进行辛苦的学习。在这两种语言之中，俗语更高尚^①，因为人类开始运用的就是它；因为全世界人都乐于用它，尽管各地方的语言和词汇各不相同；因为它对于我们自然的，而文言却应该看成是矫揉造作的。

这样抬高“俗语”，就是要文学更接近自然和接近人民。

作为意大利人，但丁最关心的当然是意大利的“俗语”。但是当时意大利既不是一个统一的国家，也没有一种统一的民族语言。在意大利半岛上，各地区有各地区的“俗语”。在这许多种“俗语”之中，用哪一种作为标准呢？但丁把理想中的标准语叫做“光辉的俗语”。他逐一检查了意大利各地区的“俗语”，认为没有哪一种够得上标准，但是每一种都或多或少地含有标准的因素。他说，在实际上意大利的“光辉的俗语”属于所有的意大利的城市，但是在表面上却不属于任何一个城市。这就是说，标准语毕竟是理想的，它要借综合各地区俗语的优点才能形成。所以要形成这种理想的“光辉的俗语”，就要把各地区的俗语“放在筛子里去筛”，把不合标准的因素筛去，把合标准的留下。

这里我们应该紧记在心，但丁所考虑的首先是诗的语言，而且他心目中的诗是象他自己的《神曲》那样具有严肃内容和崇高风格的诗，所以他主张经过“筛”而留下来的应该是“宏伟的字”。他说，“只有宏伟的字才配在崇高风格里运用”。对于“筛”的过程和去取标准，他作了如下的说明：

有些字是孩子气的，有些字是女子气的，有些字是男子

^① 重点是引者加的。

气的。在男子气的字之中，有些是乡村性的，有些是城市性的。在城市性的字之中，有些是经过梳理的和油滑的，有些是粗毛短发的和乱发蓬松的。在这几类字之中，经过梳理的和粗毛短发的两类就是我们所说的宏伟的字。……这两类的字才是光辉的俗语中的组成部分。

这段话需要两点说明：

第一，依但丁自己的解释，他“筛”字的标准完全看字的声音，例如所谓“经过梳理的字”就是“三音节或三音节左右的字，不带气音，不带锐音和昂低音，不带双子音或双嘶音，不要把两个流音配搭在一起，不要在闭止音之后紧接上流音——这类字好象带一种甜味脱出说话人的口唇”；至于所谓“粗毛短发的字”则是一般不可缺少的单音节字，如前置词、代名词和惊叹词之类，以及为配搭三音节字而造成和谐的多音节字，但丁所举的例子之中有十一音节的长字。意大利语言的音乐性本来很强，而但丁作为诗人，对字的声音又特别重视。他说：“诗不是别的，只是按照音乐的道理去安排成的词章结构”。因此，他认为诗是不可翻译的。“人都知道，凡是按照音乐规律来调成和谐体的作品，都不能从一种语言译成另一种语言而不致完全破坏它的优美与和谐。”^①但丁这样强调诗的语言的音乐性，是否有些形式主义呢？和近代法国“纯诗”派不同，但丁认为音和义是不可分割的，诗要有最好的思想，所以也要最好的语言。他说，“语言对于思想是一种工具，正如一匹马对于一个军人一样，最好的马才适合最好的军人，最好的语言也才适合最好的思想”。

^① 见但丁的《飧席》，卷一，第七章。

其次，但丁所要求的诗的语言是经过筛选的“光辉的俗语”，并不符合胡适所宣扬的“做诗如说话”，也不象英国浪漫派诗人华兹华斯在《抒情民歌序》里所要求的“村俗的语言”或“人们真正用来说话的语言”。他并不认为诗歌的语言是“自然流露的语言”，相反地，他说，“诗和特宜于诗的语言是一种煞费匠心的辛苦的工作”。他主张诗歌应以从保姆学来的语言为基础，经过筛选，滤去“土俗气”的因素，留下“最好的”“高尚的”因素。他所采取的是“城市性”的语言，也就是有文化教养的语言。他用来形容理想的语言的字眼，除掉“光辉的”以外，还有“中心的”、“宫廷的”、“法庭的”三种。“光辉的”指语言的高尚优美，“中心的”指带有标准性，没有方言土语的局限性，“宫廷的”指城市中上层阶级所通用的，“法庭的”指准确的、经过权衡斟酌的。但丁要求诗的语言具有这些特点，是否带有封建思想的残余，轻视人民大众的语言，象十七八世纪新古典主义者所要求的那种“高尚的语言”呢？从肯定“俗语比文言较高尚”来看，从放弃拉丁而用近代意大利文来写严肃的诗篇来看，但丁对于人民大众的语言绝对没有轻视的态度。当时宫廷垄断了文化教养，他要求诗的语言具有“宫廷的”性质，也不过要求它是具有文化教养的语言。诗歌和一般文学不仅是运用语言，而且还要起提高语言的作用。在当时近代语言还在草创的不成熟的阶段，要求语言见出文化教养，对提高语言和建立统一的民族语言实在是十分必要的。至于十七八世纪新古典主义者所要求的那种“高尚的语言”，是堂皇典丽、矫揉造作的“文言”，而“文言”正是但丁认为比不上“俗语”高尚的。这两种“高尚的语言”称呼虽同，实质却迥不相同。

但丁在《论俗语》里所侧重的是词汇问题，但是也顺带地讲

到题材、音律和风格。他认为严肃的诗应有严肃的题材，而严肃的题材不外三类：他用三个拉丁字来标出这三类的性质，即salus(安全)，这是有关国家安全，如战争、和平以及带有爱国主义性质的题材；venus(爱情)，这是西方诗歌中一种普遍的传统的题材；以及virtus(才德)，这是有关伦理政治宗教和哲学各方面认识和实践的卓越品质和能力的题材。这些“严肃的题材如果用相应的宏伟的韵律，崇高的文体和优美的词汇表现出来，我们就显得是在用悲剧的风格”(“悲剧的”即“严肃的”或“崇高的”)。他把风格分为四种：(1)“平板无味的”，即枯燥的陈述；(2)“仅仅有味的”，即仅仅做到文法的正确；(3)“有味而且有风韵的”，即见出修词的手法；(4)“有味的，有风韵的而且是崇高的”，即伟大作家们所具有的风格。这最后一种是但丁所认为最理想的。但丁讨论语言的词汇和风格时，主要是从诗歌着眼，但是他认为“光辉的俗语”也适用于散文；他之所以侧重诗，是因为诗先于散文，散文总是要向诗学习语言的运用。

语言的问题，是中世纪末期和文艺复兴时期欧洲各民族开始用近代地方语言写文学作品所面临的一个普遍的重要的问题。当时作家和理论家们都对这个问题特别关心。在《论俗语》出版(1529年但丁死后)之后二十年(1549年)，法国近代文学奠基人之一，约瓦辛·杜·伯勒，在但丁的影响之下，写成了他的《法兰西语言的辩护和光辉化》(“光辉化”即提高)，也是为用近代法文写诗辩护，并且讨论如何使法文日臻完善。他的问题和解决的办法与但丁的基本类似，只是杜·伯勒处在人文主义和古典主义影响较大的历史阶段，特别强调向希腊拉丁借鉴。这两部书不但对于意大利语言和法国语言的统一，而且对于欧洲其它民族语言的形成和发展，都发生了很大的影响。

但丁的《论俗语》值得我们进行一些学习，因为我们的文学语言，特别是诗歌语言，还是一个有待解决的迫切问题。我们的诗人和作家们不但要使语言更好地表达他们所创造的形象，而且还有提高民族语言的一个崇高任务。《论俗语》这部著作是可以启发我们思考一些问题的，例如诗特别要注意音调，这是否就是形式主义？

载1962年1月《文艺报》第2期

怎样理解艺术形式的相对独立性

凡是可以认识的事物没有是无形式的，通过它们的形式，我们才能认识它们；既然能够认识，它们对于我们也就必有意义，必有内容。凡是有形式有内容的事物不一定是美的，驼子跛子也都有他们的形式，一幅很坏的图画也还是有它的形式。形式的存在并不能保证一事物美。事物要显得美，一定要在内容和形式上都符合某些条件。形式和内容的统一是一个重要条件，但是只有这个条件也还不能保证事物美，自然界事物，例如一头猪或一只老虎，很少不是内容与形式统一的，但不一定都美。艺术反映现实，总要经过一番提炼或创造的功夫，而这提炼或创造，就是在内容和形式上同时提高的功夫。坏的形式不能表现出好的内容，坏的内容也不能得到真正好的形式。艺术不但是内容与形式的辩证的统一，而且是内容与形式经过辩证发展后的提高。形式与内容的问题是艺术的基本问题，因而也是美学的基本问题。近来艺术界和美学界对这问题都很关心，进行热烈的讨论，这是值得欢迎的。

很多人谈到“形式美有相对的独立性”。这话是否正确呢？

问题的关键在于怎样理解形式。在美学史上，“形式”这个名词有过几种不同的意义。在西方，长期存在着一种传统的看法，认为美就是和谐，而和谐就是杂多的统一，具体表现于全体

与部分之间数量上的关系，例如大小、比例、平衡、对称等等，这些就是所谓“形式”。这是希腊毕达哥拉斯派的看法，它在很长时期里占着优势，例如文艺复兴时代阿尔伯蒂、达·芬奇、杜勒等艺术大师都穷毕生之力研究比例对称之类问题，搜求“美的线形”。还有一部分思想家（例如温克尔曼和莱辛）认为这些形式只有物体才有，因而只有物体才能美，只有描绘物体的绘画、雕刻才能表现美，不以描绘物体为主要任务的诗和一般文学就不宜于表现美。这种看法排除了精神美和内容意义的美，酿成了艺术上的形式主义。形式主义的主要发言人是康德。他认为一不涉及欲念或利害计较，二不涉及理性概念，三不涉及意志或目的而只涉及对象形式的美才算“纯粹美”或“自由美”，按照康德的这种理论，属于纯粹美的只有简单的花卉、螺壳，无意义的图案画，没有目的地交织在一起的线条等等，而文学和造形艺术的美都只算“依存美”。康德固然没有说“纯粹美”是最高美，但是在近代西方艺术和美学中片面强调这种形式美的看法成为主要的潮流，例如印象主义、“纯诗运动”、超现实主义、达达主义、未来主义、结构主义之类不胜枚举的新流派，在实质上都是形式主义。这种“为形式而形式”的主张也就是“为艺术而艺术”，实质上是为资本主义社会中艺术脱离现实生活的实际情况辩护。这是一条走不通的路。我们要谨防对形式作这种片面的狭义的理解，来强调这种形式美有相对的独立性。如果作这种理解，所谓“相对的独立性”就会变成绝对的独立性，就会走到形式主义。

其次，形式(form)在西方语言里还有“理式”或“模型”一个意义。亚理斯多德把事物的成因分成物质因(或材料因，例如泥土砖瓦木料)、形式因(建筑师的房子图样)、创造因(建筑师)、目的因(达到房子之所以为房子的目的)四种。依这个看法，物质

或材料可以本无形式，而形式须经过创造者的意志经营，作为一种模型，把材料纳入这模型里一铸，然后作品才具有形式。这个看法表面似乎符合事实，但是它忽视了材料(砖瓦木料等)本来就各有形式，在造成作品的过程中，材料的形式和内容都同时经过了改变，并非先有无形式的内容(材料)，而后拿本无内容的形式嵌合上去。克罗齐的表现说其实也就是用直觉活动(“心灵综合”)来把本来割裂开的对立的物质材料和心灵形式嵌合起来的看法。对形式的这种理解和上文所说的那一种理解殊途同归，把形式提高到赋予生命于物质的地位，实际上还是一种变相的形式主义。这也还是一条走不通的路。我们也要谨防对形式作这种唯心主义的理解，来强调形式美的相对独立性。如果作这样理解，艺术创造就不是反映现实，而是由心灵创造现实。

此外，形式还有第三种意义，就是把被表现的理性意义看作内容，把表现者感性形象看作形式。这就是黑格尔的看法。他对美所下的定义是“理念的感性显现”。理念即理性内容，感性显现即具体形象。他对这个定义作了如下的解释：

遇到一件艺术作品，我们首先见到的是它直接呈现给我们的东西，然后再追究它的意义或内容。前一个因素——即外在的因素——对于我们之所以有价值，并非由于它所直接呈现的；我们假定它里面还有一种内在的东西——即一种意蕴，一种灌注生气于外在形状的意蕴，那外在形状的用处就在指引到这意蕴。①

① 《美学》第一卷，第二二页。

艺术作品提供观照的东西，不应只以它的普遍性(理性内容——引者)出现，这普遍性须经过明晰的个性化，化成个别的感性的东西(具体形象——引者)。①

用他所举的荷兰画来说明。荷兰画的题材大半是些当地的自然风景和日常生活，这种平凡的自然并不是因为它本身有价值才画在那里，而是因为它反映出荷兰人民对自己经过英勇斗争，战胜自然和敌人，因而获得自由和繁荣生活的快慰和自豪的感觉。②总之，画的是自然风景和日常生活，而表现的是荷兰人民的情感，前者是形式而后者是内容。黑格尔的这种看法颇近似中国过去文艺理论家们所说的“形神一致”。依这种看法，形与神，感性形象与理性内容，在艺术作品中是处于辩证的统一体中，不能分割开来的。所以就形式的这种意义来说，就不能说形脱离神而依然美，或是形式美有什么独立性。

各种艺术所用的媒介不同，因而在形式与内容的关系上也就不一致。有些艺术在表面上好象是比较侧重形式的，例如音乐比起文学来，形式因素显然较突出，内容因素显然较不易捉摸。因此，有些音乐理论家(例如汉斯力克)就认为音乐没有内容意义，它的美完全是形式美。其实音乐是最能表现情感和打动情感的艺术，这是一般人都可以从经验中体会到的。亚理斯多德早就指出音乐能表现道德品质。因为音乐节奏的运动形式直接摹仿人的动作和内心活动的运动形式，例如高亢的音调直接摹仿激昂的心情，低沉的音调直接摹仿抑郁的心情，不象其他艺术要绕一个弯从文字意义或表象上间接去摹仿事物，所以亚理斯多德说音乐是最富

① 《美学》第一卷，第六〇页。

② 参见黑格尔《美学》第一卷，第二一〇至二一一页。

于摹仿法的艺术。这就是说，音乐还是有所表现，还是有其内容，所不同于其他艺术者，在于音乐里形式和内容达到最高度的统一。所以音乐美只是形式美的看法是错误的。

再举我们中国的书法为例。中国的字是由直竖撇捺勾点一些抽象的笔划构成的。照表面看，书法的美仿佛象图案画一样，是典型的形式美。其实中国书法就美来说，最近于音乐，可以说是有形的音乐，它最能直接表现一个人的胸襟气度和品格。一看到颜真卿的字，你就立刻体会到他的刚劲；一看到赵孟頫的字，你就立刻体会到他的韶秀和妩媚。你所体会到的便是书法的“神”或内容，而这种“神”是和“形”处在不可分割的统一体中。所以中国的书法是一种很高的艺术，而它的美也决不只是一种形式美。音乐和书法的道理也多少适用于一些仿佛没有内容的花纹或图案画。康德所说的纯粹的形式美实际上是不存在的。

因此，我认为“形式美有相对独立性”的提法是不正确的。但这并不等于否认艺术形式有些共同因素，或是否认这些共同因素可以学习和批判继承。这些共同因素是存在的。首先是艺术的种类和体裁。例如要反映现实中某一事物，就要考虑到用哪一类艺术较好，是图画、雕刻、音乐、文学，还是其他？假如用文学，用韵文还是用散文？假如用韵文，用叙事体、戏剧体，还是抒情体？用五言、七言、杂言，还是词曲？这些种类和体裁在每个民族中都是为了适应内容的需要和历史情境的发展，在长期实践中逐渐摸索出来的。任何一个艺术家都不能不凭借这一项传统的形式因素。其次是艺术的法则。凡是艺术都有些共同的法则，例如通过具体感性形象表现思想和情感，要达到艺术所应有的真实，在形式上须是完整的有机体，寓杂多于整一之类。每门艺术又有各自的特殊法则，例如中国画中所传的谢赫的六法，西方戏

剧中所传的亚理斯多德和贺拉斯等人所总结出来的一些戏剧法则。过去文艺创作家和理论家对于这类法则以及体积大小、比例、平衡、对称之类形式因素加以辛勤的探讨，就是因为实践证明它们对于艺术是重要的。它们是从长期经验中摸索出来的客观规律，有它们的普遍性，因而有它们的相对的独立性。虽然只懂得它们不一定就可以保证作品美，有许多讲究平衡对称的作品是很呆板的，但是不懂得它们或是违反了它们，却一定要破坏作品的美，不能想象一座上重下轻或东倒西歪的建筑可以产生美感。掌握它们是艺术家的重要的业务训练。与此相关的还有一些艺术处理手法或创作技巧，例如画家须掌握运用工具和驾驭媒介的技能，知道怎样用笔墨，怎样画线条，怎样着颜色。每门艺术都在长期实践中，积累了一些“窍门”。这些窍门本身不是形式，但是要懂得它们，才可以意到笔随地把所要达到的形式画出来，才有可能做到“形神一致”。

以上这些共同形式因素组成艺术的民族形式。就它们是共同财产，个别具体作品不管内容如何独特，都要利用它们来说，它们确实有相对的独立性。就它们应用到具体内容时必须剪裁合式，不能作为刻板来硬套来说，它们的相对的独立性也不宜过分夸大。传统的形式因素是重要的，但都不是一成不变的或随时可以如法炮制的，都是要适应时代的变迁和具体内容的独特性，加以剪裁锻炼，才能造成每个具体作品所应有的与内容统一的独特形式。例如毛泽东同志的《蝶恋花》，这个词牌是古今无数词人都用过的，如果拿它来和古人（例如周美成或苏轼）所填的任何一首《蝶恋花》作比较，就会发现所要表现的内容大不相同，毛泽东同志的《蝶恋花》所表现的那种伟大胸襟和悲壮情调不是过去词人所能有的，但是他的独特的精神内容还是可以借传统的词牌

表现出来。在这个意义上，传统的民族形式有相对的独立性。但是能否说毛泽东同志的《游仙·赠李淑一》那首词的形式就只是《蝶恋花》这个词牌呢？恐怕不能这么说，如果这么说，那就要根本否定内容与形式统一的原则。所以毛泽东同志的这首词的独特形式还应另有所在。在这里我们就应体会到黑格尔把感性形象看作表现内容的形式，是很有道理的。毛泽东同志的《蝶恋花》一词的真正形式就是纳入这个词牌里去的那些感性形象，如吴刚捧酒，嫦娥舒袖，人间曾伏虎等等所组成的整体，而真正的内容是毛泽东同志当时的思想情感。就这个意义的形式来说，每件艺术作品的形式都是独特的，不能与内容分割开来的。有人说“形式美有相对的独立性”是什么意思呢？是不是《蝶恋花》这个词牌本身就已经美，不管填进去的是什么内容？我看不能这么说，只能说传统的形式（不是形式美）有相对的独立性，而且这还不是每件具体作品的独特形式，这个独特形式是不能有独立性的。

许多人爱用“旧瓶装新酒”来比喻艺术上对传统的民族形式的运用。我看这个比喻是十分不恰当的。因为第一，“旧瓶装新酒”是一个机械的事实，而艺术创造却不是；其次，艺术形式有上述共同的和独特的两种，独特的形式决不是“旧瓶”。我时常想到关于运用民族形式的一系列问题，单举其中之一即大家所常讨论的山水画为例。山水画的形式可以有几种意义。第一是山水画这种体裁本身就是一种共同的形式；其次，山水画中所运用的一些技巧法则如体积、比例、对称、平衡、阴阳向背之类形式因素；第三是每幅山水画的独特的感性形式，即黑格尔所理解的形式。我认为问题在于山水画这种体裁还不象《蝶恋花》词牌只是纯然形式的音律安排，而是在有山有水的意义上具有一定的内容。这

种体裁的产生有它的独特的历史根源，它是封建士大夫阶级为了表现他们所特有精神内容(如清高、隐逸、旷达之类)而出现的。我们能否运用这种体裁来表现现时代中国人民的精神内容呢？如果能，怎样去根据这个传统形式去创造具体作品所应有的独特形式呢？山水画之需要革新或有胜于词谱。如果在这里过分强调山水画作为体裁形式的相对独立性，就怕要造成有形无神或是形神脱节。山水画只是一例，其他艺术领域恐怕也有类似的情形。这问题还值得大家作进一步的讨论。

载1962年1月12日《光明日报》

怎样学习美学？

——答青年同志们的来信

最近一两年以来，我经常接到全国各地的青年同志们来信，提出一些关于学习美学方面的问题。这些问题可以归纳成两项：一项是怎样学习，一项是学习些什么，读些什么书。有些人还托我代购美学书籍或函索我的讲稿。对于这些来信我总是尽量抽工夫回答，但是信来得多，我的工作有时很忙，也有搁下来就忘记作复的。至于作复的也大半在匆忙中不能详细地说，恐怕也不能满足来信者的要求。对于这种情形，我一方面看到同志们要求学习美学的热情很高而且很广泛，为我国美学发展的光明前途感到喜悦；另一方面也觉得我应该多帮助这些不耻下问的朋友们，而我的工作条件又不容许我有问必答，不免辜负他们的期望，心里也觉得是一种沉重的负担。因此我想就我所知道的来作一次总的回答。这封回信大半从个人有限的经验出发，说的很难周全，仅供参考而已。

先谈第一项怎样学习的问题。

很多青年同志们向我表白心情，说自己对美学有很浓厚的兴趣，但是自觉基础不好，知识有限，恐怕难学得好，美学好象是一种高深莫测的学问。我看首先要打破这种顾虑，树立信心。欣赏文艺，爱好一切美好的事物，这愈来愈多地成为我们日常生活

中的一项重要活动。我们对于审美，每个人都有一些亲身的经验。一部电影，一部小说，一场戏，一朵花，一把茶壶，一个英雄人物，或是一个微小的举动，诸如此类的事物经常引起我们的美感。我们也经常不满意或是嫌厌一些其他事物，嫌它们丑。这就是我们学习美学所必需的而实际上也都有的感性基础。所谓美学并不是什么高深或神秘的学问。它所要做的事就是把感性经验提高到理性认识，从知其美进到知其所以美，从亲身经验的美感现象进一步追求美的本质或规律，例如说从感觉到一朵花美，进一步分析这种感觉有什么特点，这朵花和旁的花或旁的事物比较起来，何以特别显得美？一朵花的美和一首咏花诗的美或一幅以花卉为题材的绘画的美是否是一回事？究竟是哪些条件使得一事物美？为什么同是一事物，某些人觉得美，某些人觉得不很美甚至于丑？美的本质究竟是什么？它和真与善有什么联系又有什么区别？人为什么爱美？美对于人有什么意义？怎样才能把事物弄得更美一点，把生活弄得更美一点？我想，对这些问题如果得到圆满的答复，美学就算学得不坏了。回答这些问题，就是把感性认识提高到理性认识，就是建立美学观点。每个人都是一个审美者，每个人在这个基础上进行一些比较、分析和综合的思考工作，每个人就可以成为一个美学家。

照这样看，美学是不难学的。可是许多美学论文和美学书籍为什么那样难懂？这里过错有时在作者，他们研究美学是单从书本出发的，单从概念出发的，他们没有把理论建筑在亲切的感性经验的基础上；他们自己没有想清楚，就说不清楚，当然也就无法叫旁人听清楚。过错有时也在读者，对于比较、分析和综合的思考工作，或是基本知识不够，基本技能训练不够，或是耐心不够，虚心不够，诚实不够，或是兼而有之。

在这里我只向读者或初学美学者谈一些基本要求。刚提到的耐心、虚心和诚实，是一切科学研究工作者所必具有的美德，但是这是提高思想觉悟的问题，在这方面不必由我来谈。我只谈基本知识和技能的问题。

关于美学方面的基本知识，首先要注意的是感性认识范围的逐渐扩大。美学的主要对象是文艺。在我们的百花齐放的国家里，可接触到的文艺现实是极其丰富多采的，应该抓住一切可能的机会，多看文艺方面的作品、演出和展览，细心玩索体会，要求自己辨别好坏美丑，培养自己的审美能力。如果有可能，自己在某一两门艺术里进行一些创作，对创作有一些亲身的体会，那就远比只知欣赏强，而且会大大提高欣赏的能力，也会大大提高对艺术本质的认识，会在其中发现一些美学问题。在广泛接触现实文艺的基础上，我们下一步就应该选择自己比较熟悉和比较爱好的一门或两门艺术，进行顺历史发展次第的研究。这一方面是为了在亲身学习经验中培养历史发展的观点，这不但会扩大研究资料的范围，更重要的是因为历史观点是研究社会科学的唯一正确的观点；另一方面是为了古典遗产的批判继承，吸收一些有用的旧的东西，以便更好地建立新的东西。这种顺历史发展的线索研究文艺作品的工作，首先当然要从本国的入手，然后设法顺序学习这一两门文艺在西方主要国家里的发展概况。

在设法逐渐扩大对于文艺的感性认识范围之中，我们就会逐渐发现一些问题，举诗为例来说吧，诗的语言何以和散文的语言不同？这不同在多大程度上决定于内容？在多大程度上决定于传统的民族形式？诗的形式何以经常在变？诗所产生的美感究竟是来自形式、内容，还是内容与形式的统一体？何以有些诗在社会基础彻底变革了之后仍为中国人民所共同爱好？何以有些诗只是

某一时期或某一阶层的人才爱好？如此等等。这些问题都要牵涉到美学上的基本问题。美学象其他科学一样，是为解决问题的。有问题待解决，一门科学才有存在和发展的基础。如果你心中对审美活动没有任何问题，你对美学就还没有真正的需要，也就不会真正感觉到兴趣。你之所以没有问题，并不是客观方面真正没有问题，而是因为你还真正是“一窍不通”；你之所以还是“一窍不通”，不是因为你书读得少，而是因为你是懒汉，对许多摆在眼前的事物根本不加思考，因而也就还没有培养起独立思考的能力。我认为学习美学或是任何其他科学，首先就要打通这一关；扩大眼界，发现问题，并且力求自己解决问题。这就是说，在阅读美学书籍之前，你最好心里有了一系列问题，而且对这一系列的问题多少已有了自己的看法（尽管是不成熟的），在这个基础上去读书，书就容易读得进去，书对于你才是有的放矢，才能有所启发。结合书中的看法来比较你原有的看法，看看有哪些类似，有哪些不同，有哪些看法是你从来就没有想到的，这样进行比较分析，你就会发现愈来愈多的问题以及你原来还不知道的解决问题的角度和方法，你的思考就会逐渐深入，你的美学水平也就会逐渐提高。

学美学单靠自己思考是不够的，当然也要阅读一些书籍。美学不是一门孤立的学问，单靠阅读美学书籍，也决不能学通美学。这就要牵涉到读者来信所询问的第二项问题：学习些什么？读些什么书？

我不打算在这里开出一个庞大的书目。这不但是不必要的，而且对于初学者是有害的，因为它会使人望洋兴叹。我在这里只提出最基本的要求。根据我自己的经验，多读第二手资料（即原著的转述或发挥）往往不但是浪费时间，而且容易造成思想的混

乱。因此，我所提的大半限于最重要的经典性的原著，只偶尔涉及转述性或阐明性的书籍。

关于理论基础的训练，首先是对马克思列宁主义的掌握，因为只有根据马克思列宁主义的立场、观点和方法，才能建立起正确的美学观点。我假定我们的读者都已学过马克思列宁主义的哲学，只谈马克思主义创始人关于文艺理论和美学的著作。我们已有了几种马克思、恩格斯论文艺的选本。最近曹葆华同志译的一种《马克思恩格斯论艺术》是比较有用的。每个学美学的人都应该找到一部，作为长期细心钻研的经典性的指示。不过这部书也有些毛病，例如在编排方面很庞杂，大半是割裂原文，断章取义，看不出与上下文的联贯，而且一段同时涉及许多问题的文章被勉强纳在某一类的鸽子笼里，也会限制读者的思路；译文也有生硬或错误的地方，有待改进。我认为学习马克思列宁主义的美学观点，必须从经典原著里去学。在这方面真正重要的首先是马克思的1844年的《经济学—哲学手稿》（其中论劳动异化和共产主义远景两章是马克思主义美学思想的奠基石）；其次是马克思在《〈政治经济学批判〉导言》里以及马克思和恩格斯在《德意志意识形态》里关于基础和上层建筑以及社会分工所建立的一些原则；第三是列宁的《党的组织和党的文学》和评论托尔斯泰的几篇文章；第四是毛泽东同志的《在延安文艺座谈会上的讲话》。对这几部经典著作必须掌握全文，熟读深思，不应满足于选本中的一些割裂开来的段落。特别是马克思的早年著作一般是很难懂的，但是如果就全书上下联贯起来看，有些难懂的地方是可以经过反复思考而真正弄懂的。读割裂开来的段落就难做到这一点。

其次应该学习的是美学史。美学作为一门独立的科学，虽然还不过两百年左右，但是美学思想在中国和西方都有很长久的历

史。学习美学史，我们就会认识到美学思想的发展，就会知道我们现在所碰到的和要解决的一些美学问题已经由过去许多思想家摸索过，争论过；他们走了一些弯路，也走了一些正路，积累了许多有益的经验。这些知识对解决我们当前的美学问题是大有帮助的。我们要当美学的家，就要理清美学的家当，不必一切都凭空起炉灶，或是再走前人所已走过的弯路。中国美学史正由有关院校在整理资料，计划编写中。西方美学史我所看过的还是克罗齐和鲍申葵所写的两种，根据比较确凿，自己也有些见解，尽管这些见解有时很偏，但都不难读，特别是鲍申葵的。比较近的基尔伯特和库恩(Gilbert and Kuhn)的《美学史》，材料搜集得不少，但是介绍得很杂乱，分析很差(这书原著用英文，有俄文译本)。有些美学教科书里也留出一部分来讲美学史，我看过两种，都嫌简略，很少能把问题讲透。我自己在针对中国初学者的需要，编写一部《西方美学史》，附带编选一部《西方美学史资料》，希望在1962年秋季完成。不过学习美学史，最重要的途径还是通过经典著作来学。在西方，美学著作虽是浩如烟海，真正的历史上起重大影响的只有几部著作，例如柏拉图的《文艺对话集》、亚理斯多德的《诗学》、康德的《判断力的批判》和黑格尔的《美学》。康德和黑格尔的著作都比较难懂，特别是从译文去理解，困难更大。因此，对有志在美学方面深造的人来说，学习一两种西方语言，能达到自由阅读的程度，是非常必要的。多学会一种外国文，就等于多长了一副眼睛，有多占领一块土地的可能。

以上所举的四种马克思主义的文艺理论和美学的经典著作和四种西方美学史的经典著作是学习美学者所必须掌握的“当家书”。此外当然还有一些次要的富于启发性的书，例如贺拉斯的

《诗艺》、布瓦洛的《诗艺》、狄德罗的论美和论戏剧的著作、莱辛的《拉奥孔》、车尔尼雪夫斯基的《生活与美学》、普列汉诺夫的《艺术与社会生活》等等，或是已出单行本，或是散见于《文艺理论译丛》和《译文》及其前身《世界文学》里，读者宜设法搜来作为经常阅读和参考的资料。

美学要牵涉到一些其他科学。其中最重要的有两种。一种是哲学史，因为美学过去一直是隶属于哲学的，要了解一个思想家的美学观点，就必须知道他的哲学出发点。苏联科学院出的《哲学史》一、二两卷可以参考。其次是心理学，因为美学要研究的审美活动的欣赏和创造两方面，都涉及心理学的问题，可以说，不懂得心理学，就不可能懂得美学。这方面近来出的书不少，究竟哪一种比较合适，还要请教心理学专家。我过去学的都是西方资产阶级学者写的，也想不出哪一本较好。在我学习的年代，美国伍德华兹 (Woodworth) 写的《心理学》和英国麦独孤 (McDougall) 的《变态心理学大纲》是比较流行的，现在恐怕已经过时了。法国里波 (Ribot) 论形象思维的《创造的想象》和德拉库瓦 (Delacroix) 的《艺术心理学》虽都是几十年以前的老书，却都还值得学习。

无论是谁，无论学的是哪一种科学，在前进的途程中都会经常感觉到由于这门或那门知识的缺乏，造成这样或那样的困难。这是一般规律。各人应该根据自己的需要和条件，努力随时填补自己所必须填补的空白点。在学习上不可能等到万事俱备，再乘东风。每个人的基础都不是生来就有的，都是由日积月累来的。只要有上文所提到的耐心、虚心和诚实，旁人能积累得来的我们也能积累得来。稳扎稳打，就一定会成功。“望洋兴叹”的怯懦心情以及希望“一蹴而就”的急躁情绪，对学习是有害的。

我敬祝无数热情学习美学的青年同志们再接再厉，勇猛前进，
每个人争取在我们行将建立的美学大厦里放下一块奠基石或是砌
上一块砖瓦！这就是我对诸位的新春祝贺！

载1962年《新建设》一月号

漫谈说理文

《人民文学》一向侧重文艺创作，很少登载说理文；我一向不会文艺创作，只写些说理文，以为《人民文学》不要说理文，所以对它一直无所贡献。近来《人民文学》却邀我写一点散文，并且鼓励我说：“形式内容均不拘，你可以选你所熟悉而又感兴趣的题材写。”照这样看，《人民文学》不用说理文的想法是我的一种误解。这种误解或许不只我一个人有，因为确实很有一部分人是把实用文（包括说理文）和艺术文（包括诗歌、小说、剧本、描写性和抒情性的散文之类公认的文学类型）看作对立的。这是一种比较窄狭的看法。文学的媒介是语言，而语言是社会交际的工具。要达到社会交际的目的，运用语言的人第一要有话说（内容），其次要把话说得好，叫人不但听得懂，而且听得顺耳（形式），这两点是实用文和艺术文都要达到的。如果要在一般语言的运用和文艺创作之间划出一条绝对互不相犯的界限，那是很难的。如果以为只有在文学创作里运用语言才要求艺术性，那就只会鼓励人对一般语言的运用不要求艺术性，结果就会既不利于语言的发展，也不利于文学的发展。实用性与艺术性不是互相排斥而是相辅相成的。实用性的文章也要求能产生美感，正如一座房子不但要能住人而且要样式美观一样。有些人把文学局限在诗歌、小说、剧本之类公认类型的框子里，那未免把文学看得过于窄狭了。打开

《昭明文选》、《古文辞类纂》、《经史百家杂钞》之类文学选本一看，就可以看出很大一部分归在文学之列的文章都是些写得好的实用性的文章；在西方，柏拉图的对话集，德摩斯梯尼的演说，普鲁塔克的英雄传，蒙田和培根的论文集以及许多其它类似的作品都经常列在文学文库里，较著名的文学史也都讨论到历史、传记、书信、报告、批评、政论以至于哲学科学论文之类论著。从此可见，悠久而广泛的传统是不把文学局限在几种类型的框子里的。我认为这个传统是值得继承的，因为它可以使文学更深入现实生活和人民大众，更快地推动语言和一般文化的发展。

现在单谈说理文。“摆事实，讲道理”已成为我们日常生活中愈来愈广泛、愈重要的社会活动。开会讨论要说理，做报告要说理，写社论要说理，写教科书要说理，发动群众要说理，对敌斗争要说理……总之，凡是需要开动脑筋的地方，凡是要辩护自己，说服旁人的地方，没有不需要说理的。近几年来我们对于诗歌、小说、剧本的写作提出了很多问题，进行过热烈的讨论，至于说理文怎样写，就很少有人过问，尽管这个问题曾经由毛主席在《改造我们的学习》、《反对党八股》等一系列的论著里三番五次地郑重地提出，并且作出一些原则性的指示。文学界对这个问题谈的少，是否说明说理文容易写，有理自然说得出，根本没有什么问题呢？就我个人的经验来说，我写过四十多年的说理文，也费过一些摸索，尝过一些甘苦，至今还不能写出一篇称心如意的文字，所以我说，写说理文对于我并不是一件易事。

写说理文究竟难在哪里？在推理还是在行文？问题的这种提法本身就有问题。它假定了理在文先，第一道手续是把理想清楚，第二道手续才用语言把理表达出来。这种相当流行的看法是对的，但也不完全对。说它对，因为语言总是跟着思想走，思想明确，

语言也就会明确，思想混乱，语言也就会混乱。如果不先把意思想好而就下笔写，那就准写不好。所以学写说理文，首先就要学会思考，而这要深入生活，掌握事实，再加上对分析和综合的思想方法的长期辛苦训练。谈到究竟，难还是难在这方面。

为什么说两道手续的看法又不完全对呢？因为语言和思想毕竟是不能割裂开来的，在运用思想时就要运用语言，在运用语言时也要运用思想。语言和思想都不是静止的，而是不断在生发的，在生发时语言和思想在密切联系中互相推动着。据我个人的经验，把全篇文章先打好腹稿而后把它原封不动地誊写出来，那是极稀有的事。在多数场合，我并不打什么腹稿，只要对要说的道理先有些零星片断的想法，也许经过了一番组织，有一个大致不差的粗轮廓，一切都有待进一步的发展。这里有一个很重要的关键，就是对所要说的道理总要有一些情感，如是对它毫无情感，勉强敷衍公事地把它写下去，结果就只会是一篇干巴巴的应酬文字，索然无味。如果对它有深厚的情感，就会兴会淋漓，全神贯注，思致风发，新的意思就会源源不断地涌现出来。这是写作的一种乐境，往往也是写作的一个难关。意思既然来得多了，问题也就复杂化了。新的意思和原来的意思不免发生矛盾，这个意思和那个意思也许接不上头，原来自以为明确的东西也许毕竟还是紊乱的模糊的乃至于错误的。有许多话要说，究竟从何说起？哪个应先说，哪个应后说？哪个应割爱，哪个应作为重点？主从的关系如何安排？这时候面前就象出现一团乱丝，“剪不断，理还乱”，思路好象走入一条死胡同，陡然遭到堵塞，左也不是，右也不是，不免心烦意乱。这就是难产的痛苦，也是一个考验的时刻。有两种情况要避免。一种是松懈下去，蒙混过关，结果就只会是失败，理不通文也就不通。另一种是趁着心烦意乱的时候勉

强继续绞脑汁，往往是越绞越乱，越想越烦。这时候最好是暂时把它放下，让头脑冷静下去，得了足够的休息，等精力再旺时再把它提起来，进行一番冷静的分析，做到“表里精粗无不到”，自然就会“一旦豁然贯通”，令人感到“山穷水尽疑无路，柳暗花明又一村”的乐趣。在这种情况下写出的文章总会是意到笔随，文从字顺，内容与形式都是一气呵成的。

所以在说理文的写作中，思想和语言总是要维持辩证的关系：不想就不能写，不写也就很难想得明确周全。多年来我养成一种习惯，读一部理论性的书，要等到用自己的语言把书中要义复述一遍之后，才能对这部书有较好的掌握；想一个问题，也要等到用文字把所想的東西凝定下来之后，才能对这个问题想得比较透。我发现不但思想训练是写说理文的必有的准备，而写说理文也是整理思想和训练思想的一个很好的途径。因此，我认为理先于文或意在笔先的提法还是片面的。

说理要透，透在于话说得中肯，轻重层次摆得妥当，并不在话说得多。有时我把一万字的原稿压缩到五六千字，发现文字虽然压缩了，意思反而较醒豁。从此我看出简洁是文章的一个极可珍视的优点。简洁不仅表现于遣词造句，更重要的是表现于命意，一个意思已经包含在另一个意思了，或是主要的意思已经说出了，被包含的或次要的意思就不必说。文章要有剪裁，剪裁就要割爱，而割爱对一般写作者来说仿佛是一件痛苦的事，所以任何人作报告都非一气讲上三五个钟头不可，写一篇要在报纸上发表的陈述意见的文章也动辄要写上一两万字。这种文风造成了难以估计的物质的精力的和时间的浪费，是必须改革的。我也认识到这点，但是自己提笔写文时总不免仍然喋喋不休，一写就是一两万字。就我来说，原因在于思想上的懒惰，往往是接受到一个写文

章的任务，稍加思考，就奋笔直书，把所想到的都倾泻出去，倾泻完了，就算完事大吉，不肯(有时也是没有足够的时间)去进行一番重新整理、剪裁和压缩的工夫。而这种工夫对于写好文章却是绝对必要的。

我很少从事文艺创作，但是也很爱读文艺作品。就我从阅读中所体会到的来说，说理文的写作和文艺创作在道理上也有很多相通之处，有时我甚至想到理论文也还是可以提高到文艺创作的地位。我知道反对者会抬出情与理的分别以及形象思维和抽象思维的分别来。这些分别都是存在的，但也都不是绝对的。我不相信文艺创作丝毫不须讲理，不用抽象思维；我很相信说理文如果要写好，也还是要动一点情感，要用一点形象思维。如对准确、鲜明和生动的要求也适用于说理文。修词学家们说，在各种文章风格之中，有所谓“零度风格”(zero style)，就是纯然客观，不动情感，不动声色，不表现说话人，仿佛也不理睬听众的那么一种风格。据说这种风格宜于用在说理文里。我认为这种论调对于说理文不但是一种歪曲，而且简直是一种侮辱。说理文的目的在于说服，如果能做到感动，那就会更有效地达到说服的效果。作者自己如果没有感动，就绝对不能使读者感动。

文章如说话，说话须在说的人和听的人之间建立一种社会关系。话必须是由具有一定身份的人说的，说给具有一定身份的人听的。话的内容和形式都要适合这两种人的身份，而且要针对着说服的目的。这个事实就说明说话或作文都免不掉两种情感上的联系，首先是说话人对所说的话不能毫无情感，其次是说话人对听众不能没有某种情感上的联系，爱或是恨。这些情感色彩都必然要在声调口吻上流露出。这样的话才有意义，才能产生它所期待的效果。如果坚持所谓“零度风格”，说话人装着对自己所说

的话毫无情感，把自己隐藏在幕后，也不理睬听众是谁，不偏不倚，不疼不痒地背诵一些冷冰冰的条条儿，玩弄一些抽象概念，或是罗列一些干巴巴的事实；没有一丝丝人情味，这只能是掠过空中的一种不明来历去向的声响，所谓“耳边风”，怎能叫人发生兴趣，感动人，说服人呢？

最近我到广州、湛江、海南岛、桂林等地参观了一个月，沿途听到很多的大大小的报告，其中也偶有用“零度风格”的，事实虽然摆得很多，印象却不深刻。但是多数是做得很亲切很生动的，其中最突出的是海口市萧书记所做的一篇。当天我们坐了一天的汽车和飞机，到夜都已经有些疲倦，萧书记从七点钟一直向我们谈到十一点过后，却没有一个人觉得困或是嫌他话长。他说话的时候眉飞色舞，用的语言是家常亲切的，把海南岛的远景描写得很形象化，叫我们都不由自主地精神振奋起来。他真正做到了“引人入胜”。他的秘诀在和听众建立了亲密的情感上的联系，对所谈的事也真正有体会，有情感。

从此我看出说理文的两条道路，一条是所谓“零度风格”的路，例子容易找，用不着我来举；另一条是有立场有对象有情感有形象，既准确而又鲜明生动的路，这是马克思在《神圣家族》、恩格斯在《反杜林论》、列宁在《唯物主义与经验批判主义》以及我们比较熟悉的《评白皮书》和《尼赫鲁的哲学》这一系列说理文范例所走的路。

载《人民文学》第三期，1962年3月。

目送归鸿，手挥五弦

嵇康送他的堂兄从军诗里这两句向我们透露了一些关于诗的消息。

“目送归鸿”和“手挥五弦”是两件事，似不相干，但其中却有微妙的联系。归鸿翱翔太空的形象和意趣会转化成弦上音，也会表达出作者的“俯仰自得，游心太玄”那种旷达高远的胸襟和情致。所以“到处留心皆学问”这句格言对诗人和艺术家有特别深刻的意义。孔子谈修养，引古诗“鸢飞戾天，鱼跃于渊”两句，作了一句说明：“言其上下察也”（见《中庸》），“上下察”才可扩大眼界，开拓胸襟，到做诗时也才可因景生情，触类旁通。

诗和一般艺术都可以说是触类旁通的工夫。传说王羲之看鹅掌拨水，悟出写字用笔的方法，张旭也是从看公孙大娘舞剑器，悟出写草书的诀窍。就诗来说，触类旁通还更重要。王羲之的《兰亭诗》里有两句说：“群籁虽参差，适我无非新”。群籁之所以能“适我”，就是我的思想感情能触类旁通到群籁，发现自然界千变万化的事物和我有生生不息的契合。诗人的世界所以永远是新鲜的，诗的泉源所以是用之不竭的。

关于诗的创作方法，我国旧有赋比兴三体之说。其中只有赋是“直陈其事”，比与兴都是“附托外物”，所不同者“比显而兴隐”（据孔颖达的《毛诗·大序疏》）。所谓“附托外物”就是触类旁

通，以近喻远或以远喻近，而不是“直陈其事”。兴比单纯的比又较微妙，所以随着诗歌在一个民族中的发展，诗艺日渐提高，兴也就日渐占优势。西方诗论从亚理斯多德以来，一直重视“隐喻”(metaphor)。“隐喻”就是我们所说的“兴”。西方十七八世纪开始盛谈想象与诗的密切关系，他们(例如洛克和休谟等)认为想象的特点就在于能在表面极不相似的事物之中发现类似，把在自然中原来是分开来的东西结合起来。用我们的话来说，这也就是触类旁通。人情和物理似很不类似，特别是人有生命而物有些是无生命的，但很不类似之中毕竟有些类似(例如辛词：“我见青山多妩媚，青山见我应如是”)，因此，人情和物理可以达到一种出人意料的契合，这就是说，人情可以触类旁通到物理。人情本是游离恍惚的，要通过具体形象才能凝定下来，表达出去，这具体形象就要取材于自然界事物。凡是情景交融的诗歌都属于“兴”或隐喻一类，也都是拿物理来使人情变为具体形象的。

诗当然也可以“直陈其事”，但是极难做好，特别是在抒情诗里“直”就易流于平板和一览无余。姑拿在我国传统诗歌中占比重很大的爱情诗为例。象“奈何许，天下人何限，慊慊只为汝！”“须作一生拚，尽君今日欢”那样赤裸裸的直陈其事的好诗是不多见的。从《诗经》第一首《关雎》，经过唐诗宋词元曲，一直到现在民间恋歌，用比兴的居绝大多数。抽象的爱情是千篇一律的，联系到具体情境，附托到具体的景物，便显得千变万化，丰富多彩，各有各的独特的境界。这就是“群籁虽参差，适我无非新”。

诗有触类旁通的道理，所以言在此而意在彼，言有尽而意无穷，从有限可以见无限。诗的引人入胜处也就在此。

因此，用死办法很难把诗做好。所谓死办法就是写此人此物

此事，眼睛就只看到此人此物此事，粘滞在迹象上，不让心眼儿多开一点窍，多放一些“心花”，自己不能触类旁通，也不替读者多留一点触类旁通的余地，始终纠缠在“有限”里，见不出“无限”。这里可以趁便谈一谈我国过去诗论家用不同名词(“意境”，“兴趣”，“妙悟”，“神韵”，“性灵”，“境界”等)所表现的同一个理想。

上文引的嵇康的那首诗里还有“嘉彼钓叟，得鱼忘筌”两句，这是用庄子的话。筌是捕鱼具，捕得鱼了，就可以不必粘滞在筌上。过去诗论家借用这个比喻，提出诗要“不落言筌”，即所谓“不着一字，尽得风流”。做诗如何能“不着一字”？“不着一字”者是指不粘滞在此人此物此事上，“尽得风流”者此人此物此事毕竟如实写照出来。姑举大家都熟习的毛主席赠李淑一的《蝶恋花》为例来说明。这首词的此人此物此事是“杨柳二烈士牺牲之后许久，忠魂如果听到他们没有亲眼看到的革命胜利会感到的悲壮的情绪”。如用死办法做诗，这样直陈其事，就算完事大吉。毛主席却未曾在这上面着一字，而是用吴刚捧酒，嫦娥舒袖曼舞，伏虎的消息传到天上，忠魂的飞泪便成了人间的倾盆大雨那一种“游仙”境界的意象把它烘托出来，既虚无缥缈而又沉痛悲壮，所谓“如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有尽而意无穷”，“尽得风流”。这就是“不落言筌”，也就是严沧浪所说的“妙悟”，“妙悟”者由此悟彼，用彼显此，见出彼此之间若即若离，又似又不似那种微妙的联系。

言尽而意穷的不能算诗。执有尽之言而见不出无穷之意也不能算读诗。做诗和读诗都要既见出此人此物此事，又见出此人此物此事以外的广大天地，所谓“从有限见无限”。不同诗人在同一有限事物中所见到的无限不能尽同，不同读者在同一首诗中所

见到的无限也不能尽同，仁者见仁，智者见智，深者见深，浅者见浅。读者不可能不把他个人的阅历和修养掺进到他的体会里去。所以除掉对史实、典故和字义的误解和曲解是在所不许之外，读者有触类旁通的权利。因此，一首真正可从有限见无限的诗就不可能有“只此一家”的解释。近来报刊上发表解释毛主席诗词的文章很多，看法分歧也很多，我想这是很合乎情理的事。

屈原的兰蕙杜若是抒写爱情还是发泄忠贞义愤？千载以下，谁做包龙图来判断这宗公案？我这长年坐在书房里六十五岁的老学究，读起《花间集》来也感到一种缠绵悱恻，读起稼轩词来也感到一种沉雄悲壮的气概，究竟我所感到的是我自己的情感还是作者的情感呢？我自己也很难判断这宗公案。我只知道这一点，诗人教会我们用他们的眼睛来看世界，来认识到有限中的无限，因而从自我的窄狭天地中解放出来，发现这世界永远是新鲜的，这生活是值得生活的。

载《诗刊》第四期，1962年7月。

美感问题

美学所涉及的问题很多，其中每一问题都必涉及其他所有问题，分题研究有它的必要，但不能因此就认为每个问题都可以孤立地看。看不见所有相关的问题，就不可能深入地研究任何一个问题。先窥全貌，后剖析部分，剖析了部分之后，再检查对全貌的认识，这个程序必须反复进行。

问题也有主次之分。从美学思想发展史看，基本问题只有一个。这一个问题可以从两方面看：从客观对象看，这是内容与形式的关系问题；从主观心理活动看，这是感性认识与理性认识的关系问题。

这个问题可以从不同角度去研究，其中一个重要的角度是美感的角度，因为美感最突出地涉及内容与形式、理性与感性这两对立面之间的关系问题。

“美感”这一词在流行的用法里很含糊，如不弄明确，就会造成许多思想上的混乱。“美感”可能有两个不同的含义。一个指审美的能力，其用法和“道德感”、“正义感”相类似。另一个指审美的情感。在英文里前者叫做 the sense of beauty，后者叫做 the aesthetic feeling，分别是很明显的，粗略地说，这二者之间的关系是因与果的关系。因与果总是既有区别而又有联系的。

为明确起见，“美感”的第一意义应一律称为“审美的能力”，第二意义应一律称为“审美的情感”（即快感或不快感）。这二者之中，有关审美能力的问题是更为基本的，也更为困难的；因为解决了它，有关审美情感的问题也就会迎刃而解。事实上美学史可以证明：不同的美学派别对第二个问题的不同看法大半取决于对第一个问题的不同看法。

“审美的能力”在西方从罗马时代以后一向叫做“趣味”。有一句拉丁成语说：“谈到趣味就无可争辩。”“无可争辩”就是说不出一个能说服人的道理。十七八世纪西方人爱谈“趣味”，谈来谈去，找不出它究竟是什么，于是就替它取了一个称号：“je ne sais quol”（法文，意谓“我不知道是什么”）。这种流行很长久的不可知论说明了这个问题是困难和复杂的。

柏拉图和亚理斯多德早就对这个问题进行过一些初步的心理学的探讨。但是真正把美感问题研究指引到心理学的方向去，却要归功于十七八世纪英国经验派思想家，从培根、霍布斯、洛克到休谟和博克。这派进行过两方面的工作。一方面是对观念联想的研究。从一切认识都起源于感觉的大原则出发，他们设法说明感官印象（“观念”的本义）如何经过分离和结合，形成人的一切知识和思想。结合到审美问题，他们看出关键性的心理活动在想象。想象是在感觉的基础上进行，用感性材料来形成形象。他们还看出创造的想象既不同于记忆或观念的再现（想象可根据旧“观念”形成新的形象），又不同于幻想或梦境的观念的偶然结合，它是有控制，有目的意图的。这样，他们就对英国人用来称呼“趣味”或审美能力的wit（“巧智”），定下了比较明确的含义：审美的能力主要是想象力。他们还指出想象力不同于判断力或理解力，理解力是在同中辨异，想象力是在异中见同。这可以说是分

析和概括的分别。

创造的想象既然是有控制的，控制的动力是什么呢？这就涉及经验派的第二方面的工作，即对本能或情欲 (passions) 的研究。人是根据情欲定出目的，来控制他的想象的。情欲是人性中一些基本冲动或要求，是它们在驱遣人进行各种实践活动，人是被它们推动的，所以这名词 (passions) 在词源上有“被动”的意思。情欲有些是动物性的生理方面的要求，例如人都有保持个体生命的本能，生命遭到威胁，就发生恐惧的情绪（与求生本能相应）；人也都有保持种族生命的本能，即性欲，相应的情绪是爱。情欲也有些是社会性的，例如人与人之间的同情，对名位和权利的野心、欣羨和妒忌，对善或恶的爱或恨等等。所以情欲是人类在长期实践生活中所逐渐培养成的一些自然的反应倾向。它们在情感调质上有快和不快之分。引起快感的总是对生命有益的，引起不快感的总是对生命有害的。一般地说，英国经验派对情欲的研究基本上还是从生理学观点出发，他们对社会历史发展对人的情欲的影响，认识还是很模糊的。例如这派中最重要的美学家博克就把崇高感溯源到个体保存的本能与生命受威胁时的恐怖情绪，把美感溯源到异性间的爱以及一般人与人（或物）的同情。从这个观点看，审美的能力只是通过想象来满足某种根深蒂固的情欲，尽管经验派一般也强调审美活动的感性性质与直接性质，在意识中不涉及欲念。因此，审美的快感毕竟是一种满足感，与一般感官的快感没有分别。这个混淆曾遭到康德的批判。不过博克这一派把美感溯源到本能或情欲的看法对近代美学中各种各样的心理学派是有深刻影响的。例如立普斯派把审美活动看作一种移情作用，最后的根据还是博克所强调的同情和摹仿（近代美学家们有把移情作用叫做“同情的想象”的；移情作用依卡尔·谷鲁

斯看，是与“内幕仿”相连的)；弗洛伊德派把艺术看作欲望的压抑和升华，欲望的中心是性欲；阿德勒派把艺术看作自我伸张或向上意志的表现；荣格派把艺术溯源到人类的外倾(侧重行动)或内倾(侧重思索)两种心理原型和种族记忆。这些心理学派的共同点在把审美的情感和快感看成一回事。另一个共同点是侧重内容而忽视形式。

在十八世纪英国，还有以夏夫兹博理和哈奇生为代表的和经验派相对立的一派。这派是接近新柏拉图派与大陆理性主义派的。他们认为审美不但有一种特殊的能力，还有一种特殊的感官，叫做“内在感官”(后来有人称为“第六感官”)，和眼耳等外在感官同是感官，都是天生的。不过眼耳等外在感官只能接受简单观念，内在感官才能接受“美”、“和谐”、“秩序”、“比例”之类复杂观念。例如耳可以接受单一的音，接受有组织的乐曲则不能单靠耳，还要靠内在感官。这内在感官既管美感，也管道德感，所以美与善对于这一派是密切联系在一起的。这派既把审美能力看作一种感官，所以特别强调审美活动的感性性质和直接性质，反对审美情感等于欲念满足或感官的快感的看法。但是他们坚信内在感官具有先天的理性，所以尽管审美活动虽然是感性的，却不因此就成为没有理性的。象一般理性派美学家一样，他们特别看重审美对象的形式因素，例如哈奇生就企图定出“寓变化于整齐的复比例”公式。这派的看法遭到了博克的驳斥。博克一方面论证美不在比例之类形式因素，一方面否认审美还另有所谓“内在感官”。审美所依靠的只是一般认识的功能，即感觉力、想象力和理解力三种(博克的“理解力”是受休谟的影响后加的，在《论崇高与美两种观念的根源》里，他否认理智在崇高感和美感里能起作用)。

夏夫兹博理和哈奇生这派带有理性主义色彩的美学家都要比鲍姆嘉通早二三十年发表他们的美学著作。鲍姆嘉通属于更典型的理性派。他把美学和逻辑学看作两种关于认识活动的姊妹科学，逻辑学研究理性认识，美学则研究较低级的感性认识，特别是情感。因此，审美的能力被看成一种低级的认识能力。美的东西就是完善的东西。所谓“完善”是指一件事物的形体结构符合它本质所规定的目的，这也就是符合造物者的设计。发现一件事物“完善”，符合目的，因而感到快感，这就是审美的情感，这种情感(快感)当然不是感官的满足或欲念的满足，而是有先天理性作基础的。理性派美学最基本的特色就在把美感建立在目的论或先验理性的基础上。

康德批判了博克的审美的快感与感官快感的混淆，也批判了鲍姆嘉通的审美的快感与审美目的快感的混淆。但是他在企图统一经验主义和理性主义的矛盾的过程中，自己也陷入很多的矛盾。他把夏夫兹博理的内在感官(原只限于美感和道德感)推广为人类的“共同感觉力”，作为人类一切心理活动的基础，把鲍姆嘉通的目的论修改为“主观的符合目的性”，即对象形式适合于想象力和理解力两种认识功能的自由活动，同时又吸收博克的恐惧说来解释崇高感，吸收博克的社会同情说来解释审美快感的“普遍可传达性”的社会意义。他的主要矛盾在于一方面把美看作只关感性形式的，另一方面又认为美是道德精神的象征，具有深刻的理性内容。审美的能力究竟只是感性方面的能力还是理性方面的能力呢？他仿佛说两者都是，但是如何把感性和理性统一起来，这问题并没有解决。关于康德的美学思想，我已在另文里详论，该文载《哲学研究》1962年第三期。黑格尔的“美为理念的感性显现”这个定义也是企图达到理性与感性的统一，在解释

“理念”的过程中，他运用了前人所忽视的社会历史发展观点，说明一个时代的人生理想或精神方面的力量(理念)取决于那个时代的一般世界情况和具体情境。这是在康德的基础上迈进了一大步。但是他的理念说毕竟建立在客观唯心主义的基础上，在精神与物质的关系上首尾倒置，而且不能充分认识到社会实践(生产斗争与阶级斗争)对美感的形成的决定性的影响，因而不能从唯一正确的实践观点去考察美感问题。这种实践观点只有在马克思主义的基础上才可以达到。关于这一点我已在谈马克思主义美学的实践观点一文里讨论过。

近代资本主义国家中美学派别很多，对美感的研究也有很多新的发展，这里不能详谈。总的来说，美学家们在美感问题上可分两派。一派是上文已提到的发展博克的情欲观点或本能观点的弗洛伊德派、阿德勒派、荣格派以及立普斯和卡尔·谷鲁斯(内摹仿说的代表)等心理学派，这派侧重审美对象的内容与某种情欲的关系。另一派是发展康德美学中形式主义一方面的。最明显的是实验美学派，他们绝大部分是专从审美对象的形式着眼，原因很简单，它反映资本主义社会里艺术走向形式主义的总的倾向，同时就实验来说，也只有形式才便于在实验室里用一些机械的方法去测量和统计。克罗齐的直觉说坚持直觉先于理智，艺术是赋予形式于物质，所以实质上仍是形式主义，尽管他口头上也强调内容与形式的统一。柏格森的直觉说把审美中心理状态比作梦境，这时理智欲念和意志都被催眠了，心灵可以聚精会神地欣赏形象。此外如闵斯特堡的“孤立绝缘说”，布洛的“距离说”以及克来夫·柏尔和罗觉·弗拉依的“有意义的形式说”，都强调扫空对象的一切与其他事物的联系，也扫空主观方面观照以外的一切其他心理活动，以孤立的直观方面的主体对孤立的仅存形

式的对象。这两派表面上分歧象是很大，实际上有一个基本共同点，都片面地强调感性，都否认理性在审美活动中起任何作用。弗洛伊德、阿德勒和荣格等心理学派尽管重视审美对象的内容，而那内容却仅涉及动物性的或极端原始的本能欲望或倾向。这种对理性内容的排斥反映出垂死的资本主义社会在精神方面的腐朽和空虚。

总观上面的简略的历史回溯，我们可以看出，关于第一个意义的美感(审美的能力)，有下列几个待继续研究的问题：

一、审美的“内在感官说”在生理学和心理学里都找不出证据，是不能成立的。但是有没有审美的能力或是一种决定人爱好什么和不爱好什么的总的心理结构或心理倾向？假如有，它是怎样形成的？先天的还是后天的？是资禀还是修养的结果？还是资禀和修养都有份？如果都有份，究竟哪一个是主要的？

二、假如有一种总的心理结构或倾向，它包括哪些组成部分？应不应考虑到生理方面的动物性的情欲或本能？应不应考虑到社会实践对本能或情欲所造成的改变？本能的部分占着什么地位？社会环境影响的部分占什么地位？例如阶级意识所占的比重，文化修养所占的比重，以及个人生活经验所占的比重等等。

三、这种审美的能力或总的心理结构在具体场合是怎样起作用的？它完全是感性活动呢？还是也包括理性活动呢？感性活动和理性活动是否可以在同一阶段里进行呢？如果能，这种结合究竟取什么方式？如果不能，它们是否有先后的关系？如何理解这种关系？再就感性来说，是单纯的感觉在起作用？还是也牵涉到创造的想象？欣赏和创造究竟有什么区别，有什么联系？此外，在审美活动中，意识占什么地位？是否有下意识的作用存在？如果有下意识的作用，它是怎样起的？

四、谈到审美能力在具体场合起作用，还有一系列的关于审美对象或客观存在方面的问题。究竟是对对象的哪一种或哪些性质会引起审美的情感？是否对象原已有“美”这种属性？如果有，它究竟如何界定？它反映到人脑里是否和对象的其他属性一样？例如花的红和花的美是否同是一种感官的反映？有人说不同，这不同究竟何在？是否可以理解“美”为一种估价？如果是一种估价，它是否可以单凭客观属性而不必考虑到主观理想与需要？这就牵涉到主客观的关系问题，也要牵涉美与真和善的区别和联系的问题。此外，对象还有内容与形式的关系问题。对象是否可以凭单纯的空洞的形式引起美感？是否有康德所说的“纯粹美”？如何理解内容与形式的统一？如果审美涉及对象的内容意义，它是否真正既不涉及概念，又不涉及欲念，如过去许多美学家所主张的？

过去西方美学家们在长时期里都把美限于有形可见的物体，不考虑到诗和一般文学作品可以也用“美”来形容，到莱辛还没有摆脱这个狭隘的看法，这是西方美学长期侧重形式的根源之一。另一个根源就是过分强调审美活动的感官性与直接性。既然是直接的，纯然是感性的，不涉及概念和欲念的结论就成为当然的事。如果考虑到一切艺术，包括不是直接呈现物体的文学作品在内都是审美的对象，如果文学作品离开内容意义就谈不上美，那么，过去西方美学家的许多关于美和美感的看法就得重新审查。美表现于不同的对象，就各有它的特殊性，造形艺术、音乐和文学的美当然各有不同，前二者形式的比重可能较大，后者内容的比重可能较大，但既都称为美，它们在美这一点上毕竟须有一种共同性，这共同性究竟是什么？美学必须设法解决这个问题。如果从这方面多考虑，我们就会见出：一切美都必须表现在

内容与形式的统一以及理性与感性的统一上。一般人所认为纯然的形式美，仔细分析起来，总会发现某种显露的或隐含的内容意义。例如建筑里平衡对称、上轻下重，可能表现稳重、安全、庄严之类感觉；红的颜色可能满足某种生理要求（这就是内容意义），也可能象征热情、炽烈的生命乃至共产主义理想。从这个角度看，美也必然表现在主观与客观的统一上，客观形象对于审美者获得内容意义，是离不开审美者的主观条件（如世界观、阶级意识、个人生活经历和文化修养等）的，尽管它在形式上，经过科学的分析或测量，可以见出客观的一致性（例如平衡对称人人都可以看见，但情感上的反应却不一致）。从这个角度看，自然美和艺术美尽管表现得不同，美之所以为美的道理总是一致的，都必然是内容与形式的统一，理性与感性的统一，客观与主观的统一。这是我个人的一种看法。我之所以得出这个看法，有一部分也是由于上文所说的关于美感问题的一些考虑，所以趁便提出，供关心这类问题的人们讨论和批评。

我在开头就说过，解决了第一意义的“美感”（审美的能力）问题，关于第二意义的“美感”（审美的情感）问题就可迎刃而解；由于对第一类问题有不同的看法，对于第二类问题也就有不同的看法。事实上审美的情感（快感或不快感）乃是关于审美能力在具体场合如何起作用那一类问题中的一个项目，即审美能力起作用时所伴随的情感效果的调质。就这一个问题加以分析，又可得以下几个问题：

一、审美的快感与一般感官的快感（例如饮酒食肉的快感）有无区别？区别何在？从中世纪圣托马斯，经过康德一直到现在，多数美学家肯定有区别，区别在于不涉及欲念。但是也有一部分美学家，从博克到顾约（法国近代美学家）以及上文提到的弗

洛伊德派、阿德勒派等等，却把这两种快感看作一回事。区别应该有，但是在审美活动那一顷刻意识不到欲念是一回事，说审美活动的根源或动力与欲念无关（即与实践活动无关），却另是一回事。

二、审美的快感是否在不同场合里本身还有区别？它是否也有一般性与特殊性两方面？西方美学家历来大半忽视了这个问题，他们只谈通套的审美的快感。但是亚理斯多德早就提出了这个问题，他说悲剧应引起悲剧所特有的快感，即恐惧和哀怜两种情绪得到净化的快感。从心理学看，每种情绪都伴有不同的情感调质，例如欣喜一般伴着快感，恐惧一般伴着痛感。审美对象一般不仅是引起一种单纯而空洞的快感或不快感，而是要打动情绪，快感或不快感只是作为所打动的情绪的一种情感的调质，所以理应随情绪不同而有所不同。崇敬英雄人物的情绪所伴随的快感不能和爱慕美丽女人的情绪所伴随的快感完全等同起来。崇高感都伴有恐惧的情绪（如多数美学家所承认的）和对人类尊严崇敬的情绪（如康德所主张的），所以情感的调质就不单纯是痛感或快感，而是二者的化合，这也和一般美的事物只引起快感不同。这方面有待研究的问题还很多。

三、审美的快感是否在人与人之间有所谓个别差异？如果有，在个别差异之中是否还毕竟有些一致性？这就涉及审美的标准问题，古典文学作品在社会基础几经变革之后何以还有普遍吸引力的问题，也就是近来文学界所讨论的“共鸣”问题。这与如何理解阶级性与人民性的问题也有关。在这方面分歧是很多的，绝对的绝对主义者片面强调文艺标准的普遍性与永恒性（如某些古典主义者），绝对的相对论者片面强调个别差异的否定标准（如印象主义者）。但是大多数美学家以及大多数群众都认识到个别差

异之中有一致性，审美有标准，但标准也并非绝对的。过去一般思想家都根据“普遍的人性”或“共同的感觉力”（康德）来解释这种相对的一致性。人性论问题近来曾经过热烈的讨论和批判，但必须承认，这个问题是一个难问题，还不能说它已得到最后的合理的解决。

从以上简略的叙述可以见出，美感（无论是第一意义还是第二意义的）问题要牵涉到美学领域里所有的基本问题，不能孤立地看待。这些问题都是有长久历史的老问题，大半还没有一致的意见，足见它们是复杂的，困难的。它们都还有待于进一步深入的研究。

载1962年7月16日《光明日报》

致梅振才

梅振才同学：

你好！谢谢你的来信。

1925年我到英国留学，一边读书一边练习写作和翻译。“十二封信”是学生时代的习作，距今已有三十多年了。现在看来未免有些幼稚可笑。青年要向前看。我建议你多读些俄国、苏联和中国现代的优秀文学作品，如屠格涅夫的《前夜》，高尔基的《母亲》，鲁迅的《阿Q正传》，杨沫的《青春之歌》……

你以后在学习中有何问题，欢迎赐信给我，以便共同研究探讨。

谨祝

学安！

朱光潜

1962年11月6日

谈诗歌朗诵

近来参加过一次诗歌朗诵会，听到一些诗人、演员和业余爱好者朗诵了许多旧诗和新诗。其中风格是丰富多采的，但是占优势的风格是用演员念台词的声调和姿势，慷慨激昂的调子，有时不完全与诗歌的内容相称。这不免令人有美中不足之感。因此，我想到一些关于诗歌朗诵的问题。

诗歌要用语言。语言有它在日常现实生活中的自然的节奏，这种节奏一般是完全听思想情感支配，取决于内容意义的。

同时，诗歌不同于散文，要或多或少地运用音律。音律有它的一定程度的形式化的节奏，这种节奏是一个民族在长期实践中逐渐摸索出来的，一方面要适应思想情感，一方面又不能完全符合思想情感，象说话的语调那样，这是因为作为民族形式，它具有有一种通套性或一般性，同一形式往往可以套用到不同的内容上去。

语言的自然节奏和音律的形式节奏之间显然有矛盾：矛盾就在于思想情感总是在特殊具体情境下产生的，而诗的音律却是通套性的，不尽符合思想情感内容的。这其实就是特殊与一般，内容与形式以及自然与艺术的矛盾。无论是做诗还是诵诗，在技巧方面的最困难的任务就在克服这种矛盾。

是否可以逃避这种矛盾呢？想得到的一种逃避的方法就是索

性取消音律，完全用日常语言的节奏，这也就是说，索性回到散文。古今中外的历史经验否定了这种办法。人民都爱诗歌，要放弃诗歌所特有的形式，这在人民中间是通不过的。人民为什么爱诗歌？理由也许很多，我想其中之一是诗歌具有音乐美。这个道理从我国一些传统剧种里可以看得很清楚。许多旧剧的台词并不那么完美，可是演唱起来，却有极大的迷人的力量。不妨设想把《霸王别姬》《林冲夜奔》或《天女散花》的台词改成白话，请最好的演员用演话剧的方式去表演，那会产生什么样的效果？这样说，我毫无贬低话剧的意思，话剧在表现现实的生动性与鲜明性上自有引人入胜的优点，本不要求语言的音乐化，而诗歌按照它的本质却要求语言的音乐化。诵诗如果不见出语言的音乐美，那就很难把诗的韵味恰如其分地表达出来，浸润到听众的心灵深处，使他们可以优游涵泳，长久受用不尽。这就不能产生诗所应产生的效果。就是因为这个道理，诵诗不宜用演话剧念台词的声调和姿势。

逃避矛盾的方法还有极端形式化的一种，那就是只管音律的形式节奏，不管语言的节奏，有如老太婆唱催眠歌或是和尚念经，声调悠扬，有板有眼，但是毫无表情，使听众茫然不知所云。这种朗诵法当然更不能产生诗所应产生的效果。不过我们的目前诗歌朗诵丝毫没有这样的毛病。所以目前应做的事不是说服人去避免这种形式主义，而是说服人要充分认识到片面的表现主义的偏差以及音律的形式节奏对于诗歌的重要性。

理想的诗歌朗诵，正如理想的诗歌一样，必须求得语言的节奏与音律的形式节奏的谐和统一，这就是既能表情，又有音乐美。既是统一，就不能只是表情外加音乐美，或是音乐美外加表情，而是二者处于具有内在必然联系的一体。表情是基础，

顺着自然的倾向，表情是自发的，倾泻的，无控制的，容许金粒与泥沙俱下的。音律的形式按规律的要求却是自觉的，有控制的，不但要披沙拣金，而且要用一定的模型把金粒镉成一定的形象。二者的统一就见于音律的形式对思想情感的内容起了这种洗炼作用、节制作用和镉铸作用。所以通过诗的形式表现出来的思想情感不能就是生糙自然的思想情感，而是经过形象化和音乐化而洗炼和提高的思想情感。这种形象化和音乐化的过程就在艺术作品上打下了一种“炉火纯青”的印痕，再见不出原来思想情感的生糙性。无论对于做诗还是对于诵诗来说，做到这一步，才能算到表情与音乐美的统一。

这只是理想。要实现这种理想，当然不是易事，第一要靠对诗本身有深刻的体会，其次要靠运用语文与音律的娴熟技巧。这就是说，要包括知和能两方面的工夫。这些都要凭实践中的辛苦摸索才可以获得。

在摸索之中要做的事很多，其中一项重要的事是向民族传统学习。诗歌是不能脱离民族土壤而繁荣的。我国历代诗人都特别重吟咏的工夫。就做诗来说，吟咏有如琴师调弦，要把声音调准。杜甫自道经验说，“新诗改罢自长吟”，就是要考验声音已否调准。过去许多诗文评家教人读诗，也强调要懂诗就必须学会诵诗。有人甚至以为一个人如果不会诵诗，即对诗“终身为门外汉”。传统的旧诗朗诵有一个特点，就是把声音拖长。《书经》里就已有“诗言志，歌永言，声依永，律和声”的说法，“永言”就是《乐记》里所说的“言之不足，故长言之”。“咏”字从“永”，也就是取“长言”的意思。杜诗所说的“长吟”足证唐人诵诗仍用拖长调子的办法。一直到现在，各省依旧法诵旧诗的人也还是遵守“咏言”的规矩。算来用拖长音调来诵诗的传统在

我国是和诗歌一样古老的。为什么“言之不足”，还要“长言”呢？古代诗歌大半都要伴乐舞，语言的节奏须应和乐舞的节奏，这可能是一个原因，但恐怕还不是主要的原因，因为诗歌与乐舞分开以后，“长言”式的朗诵还一直维持到两千年左右，不能单是凭习惯的惰力；而且乐舞本身为什么要有使诗歌语言来迁就它们的那种“缓”“曼”的节奏，也还是一个要解答的问题。诗歌语言需要音乐化的道理可能和音乐本身之所以存在的道理是一致的。二者都决定于内容。艺术所要表现的情调是比较深永的，低徊往复的，走曲折线而不是走直线的，所以表现方式也要有相应的低徊往复和曲折。所谓“诗歌语言音乐化”乃至“思想情感的音乐化”，其意义就不过如此。要“长言”，正因为“言之不足”。长言才能在低徊往复之中把诗的“意味”、“气势”、“骨力”和“神韵”玩索出来，咀嚼出来，如实地表达出来。假如这个看法略有一些道理，我们也就可进一步认识到诗歌的朗诵不宜用演话剧念台词的办法。

目前诗歌朗诵不少是侧重表情的，有时是近于表演的。在节奏上大半不但不是“长言”，而且比语言的自然节奏还要快一点，疾促一点，低徊往复的少。这和我们过去朗诵的传统显然有很大的距离。责任当然不能完全在诵诗人，毛病恐怕大半还是出在诗本身。如果诗本身见不出音乐美，诵诗人当然就不能凭空添上音乐美。诗本身何以见不出音乐美？这是否由于新诗用的是白话，打破了旧音律？我看这不能成其为理由，因为旧诗用白话的还是不少，音律向来是在已成基础上逐渐变迁的。问题恐怕在于在已成基础上建立一种新音律，需要经过相当长时期在实践中的摸索，目前我们还没有摸索出来。这就要求诗人们在语言和音律上多下更严肃的工夫。诗歌朗诵已经把诗歌的语言和音律问题很突

出地提出来了。

载《诗刊》第六期,1962年12月。

表现主义与反映论两种 艺术观的基本分歧

——评周谷城先生的“使情成体”说

周谷城先生从1957年以来发表了一系列的美学论文^①，其中《史学与美学》和《艺术创作的历史地位》两文比较完整地陈述了作者的美学思想体系，曾引起美学界的评论。周先生的“使情成体”的基本观点显然就是“表现主义”的观点而不是马克思主义的反映论的观点。究竟“表现主义”和反映论有无分歧？如果有，分歧究竟何在？这是美学中有关基本原则的问题。趁讨论周先生的美学观点的机会，美学界如果把这个问题辩论清楚，那对马克思主义美学在我国的进展就会起一些推动的作用。

周先生所持的“使情成体”说是旧说，但是他也作了一些新的发挥，其中最突出的是他企图把马克思主义的矛盾统一和转化的辩证发展的理论，附会到“表现主义”的艺术观上去，从而对

① 《美的存在与进化》载1957年5月8日《光明日报》。
《史学与美学》载1961年3月16日《光明日报》。
《礼乐新解》载1962年2月9日《文汇报》。
《艺术创作的历史地位》载1962年12月号《新建设》。
《评王子野的艺术论评》载1963年7、8月合刊《文艺报》。
《评茹行先生的艺术论评》载1963年9月号《新建设》。

马克思主义的辩证发展观点和毛主席的《矛盾论》、《实践论》进行了大胆的歪曲。这种歪曲是根据对黑格尔的唯心主义辩证法的曲解和错误的心理学观点而进行的。现在我们就从这一点说起。

一 周先生对马克思主义的矛盾论的歪曲 以及他的“无差别境界”运用到美学 上所造成的混乱。

1、先说周先生根据对黑格尔的唯心主义的辩证法的曲解来歪曲马克思主义的辩证法。

周先生对辩证法或矛盾论的看法是在《史学与美学》里提出来而后来又一再运用的，原文如下：

……历史若不是成于无数的阶段，不是断而相续，也将没有发展变化可言，……一切斗争都有阶段。每一阶段的斗争过程都是辩证的：即由“在自”到“外自”，由“外自”到“为自”是也。拿“土改”来说吧。……私有的现实为“在自”，则公有的理想为“外自”的，即外化其自身，使自身变为非自身的。公有的理想为“外自”，则公有的新现实为“为自”的，即复返于其自身，使自身成为较高一级的。

读过毛主席的《矛盾论》的人都会感到毛主席把辩证发展过程说得多么清楚，而周先生却把辩证发展过程说得这么玄秘：“在

自”，“外自”，“为自”和“复返于其自身”这些名词都是从黑格尔来的。周先生为什么不用“矛盾的各方面”，“同一性”，“斗争性”，“对立”，“转化”这些人所熟知的名词和道理，而偏要用黑格尔的一套玄秘的名词和道理来说明辩证发展呢？是否周先生对毛主席的《矛盾论》尚嫌意犹未尽，要用黑格尔的唯心主义的辩证法来加以修改呢？马克思主义的唯物辩证法虽是由批判黑格尔的唯心辩证法而发展出来的，这两种辩证法由于唯心与唯物的出发点不同，和强调调和与强调斗争的本质不同，是不能杂揉在一起的。何况周先生对于黑格尔的辩证法的理解也离奇得出人意外。例如他把“自在”和“自为”由黑格尔原意所指的“不自觉的存在”和“自觉的存在”理解为“旧的现实”（“外自”）和“新的现实”（“为自”），黑格尔的“自在”和“自为”由对立而统一为“自在又自为”那个特殊辩证式，只适用于“有自意识的人”，周先生却把它理解为可以普遍应用到任何事例，包括土改。土改的矛盾是地主与农民的矛盾，而不是什么私有制“外化其自身”，私有制无论怎样“外化其自身”，也决不能“外化”出公有制的理想，倒是公有制的理想可以“外化”为公有制的客观存在。周先生竟认为公有制的理想是私有制“外化其自身”，而在公有制的较高一级存在里，按照周先生的辩证式，私有制也还“复返其自身”，这岂不是滑天下之大稽？这里所要说明的只有一点：周先生想把不甚理解的黑格尔的唯心辩证法和同样不甚理解的马克思主义的唯物辩证法杂揉在一起，这种企图是荒谬的，危险的，这样拼凑起来的東西决不是什么辩证法，也决不可能作为正确的美学观点和历史观点的基础。

2、还不仅如此，周先生还认为“辩证的过程反映出来的精神状态有知，意，情”，“理智的活动主要在由‘在自’到‘外自’之

交，意志的活动主要在由‘外自’到‘为自’之交，情感的活动主要在‘为自’的完全实现”。^① 艺术是情感的表现，而情感则是斗争成败的结果。斗争的起点是个人“与现实不能相安”，“主客观不统一”，“心身相违”，因而感到“痛苦难安”，这就是周先生所理解的矛盾。在这种情况下，当事人要思考，找出路，制定方案，这是理智的活动，是科学的阶段。方案就是理想，努力使理想实现，这就是实践或意志的活动，也就是道德的阶段。实践成功，理想实现，主客观恢复统一，心身一致，心情舒畅，这就是情感的活动，也就是艺术的阶段。用中国美学概念来说，这种“由理智而意志而感情，由科学而道德而艺术”的过程就是“由礼到乐”的过程，因为礼代表矛盾对立而乐代表矛盾统一。矛盾对立据说是“差别境界”，而矛盾统一则是“无差别境界”或“绝对境界”。^② 这是周先生所理解的辩证发展过程。

应该指出：周先生在这里根据一种不正确的心理学观点，拿知情意的三段发展来修改马克思主义的实践→认识→实践的发展。先说他所根据的是不正确的心理学观点。周先生对构造派心理学者温德(Windt)的关于知情意关系的看法的批评完全没有搔着痒处，因为构造派的错误不在认为知情意三种活动构成心理活动的全体，各司其事，而在于没有看出这三种活动的有机联系，把每种活动都看成独立的，然后又企图把这三种各自独立的活动机械地拼凑成为整体。周先生对于资产阶级学者的批判往往是采取“做贼的喊捉贼”的办法(可以举出很多的例)。他自己所采取的知情意各自独立的看法正是构造派旧心理学的看法。照有机的辩证的看法，人的每一个有意识的活动都有“知”的因素，如果这

① 《史学与美学》。

② 《礼乐新解》。

“知”（认识）与实践有联系，也就都必或多或少地带有“意”和“情”的因素，特别是意志和情感从来就是可区别而不可分割的。怎么能说心理活动的发展就是沿着“由理智而意志而情感”这一条直线呢？周先生往往爱打自己的耳光，接着他又承认“三者彼此相续而不能分割的，……而且彼此常是交错的”，例如“我们摄取艺术源泉时，不能说只有情感的活动，毫无理智的分析或意志的支持”。^①这样，周先生自己就证明了“由理智而意志而情感”的三阶段发展的线索是不符合客观事实的。特别是周先生把这一直线发展又配合到“由科学而道德而艺术”那一条直线发展上去，错误就更明显，周先生作为一个历史家，难道就不知道，无论就个体发展看，还是就民族发展看，科学先于艺术的提法是不符合史实的吗？难道艺术就成为历史辩证发展的最高峰吗？知就是认识，意就是实践，情则为艺术。在周先生的公式里，认识是先于实践的，而艺术处在“无差别境界”，则超然独立于认识和实践之外。而且周先生所理解的认识对象也不是客观世界的规律和本质，而是“身心相违”时的“痛苦难安”，这就是“行动的先兆”，^②也就是实践的先兆，所以周先生的“认识”对象只是主观世界。“行动”既以“痛苦难安”为“先兆”，则实践也还只是首先从主观出发。这既违反毛主席的认识来自实践的原则，也违反毛主席的认识对象是“客观外界的规律性”的原则。

3、周先生对《矛盾论》的篡改突出地表现于他所谓“无差别境界”和历史“断而相续”的观点。他说“问题或矛盾的解决，生活上必有无差别的境界出现”，这无差别的境界又叫做“绝对

① 《史学与美学》。

② 《评茹行先生的艺术论评》。

境界”，其特征在于“精神与身体完全统一”，“主观与客观没有区别”；^①“不断的历史实成于一段一段的斗争，换句话说，是断而相续的”；“不是断而相续，将没有发展变化可言”；^②“由对立斗争到矛盾解决，由差别境界到绝对境界，由科学境界到艺术境界，亦断而相续。”^③总之，在历史发展中，每一个矛盾由对立斗争而获得解决，都自成一个独立的段落，到了段落的终点，矛盾解决了，就有一个“无差别的境界”，这也就是周先生所说的“断”。这样，历史发展就不是一条连贯的实线，而是一条“断而相续”的虚线。画虚线，断而相续是可以做到的，历史在“无差别的境界”既然“断”了，怎样还能“相续”却大成问题。因为矛盾是发展的推动力，“差异就是矛盾”，“无差别的境界”就是无矛盾的境界。据周先生自己说，“暂无差别，只是斗争的结果，不是斗争的原因”，这句话的意思只能是：无差别的境界不能成为下一步发展的原因，那么，下一步发展究竟从哪里得到推动力或原因呢？这不是口里谈斗争发展，而实际上却用“无差别境界”把历史的联贯发展割碎为许多互不为因果的独立的小段落，因而根本上否定了历史的辩证发展吗？周先生说，“由差别境界到绝对境界断而相续，未有已时”^④，他想借此说明在无差别境界存在的条件下，历史仍可不断发展。其实谁都可以看出，这句话就是自相矛盾的，有断时即有已时。“未有已时”只能指不断地在断在续。

① 《艺术创作的历史地位》。

② 《史学与美学》。

③ 《礼乐新解》。

④ 《礼乐新解》。

在遭到王子野和茹行诸同志提出异议以后，周先生一再援毛主席的《矛盾论》以自卫。毛主席说：“无论什么事物的运动都采取两种状态，相对的静止状态和显著的变动状态。……事物总是不断地由第一种状态转化为第二种状态，而矛盾的斗争则存在于两种状态中，并经过第二种状态而达到矛盾的解决。”（重点是引者加的）周先生说，“我所谓无差别的境界，亦即相对的静止的矛盾解决了的状态。”^①这是对毛主席的意思的恶劣的歪曲。毛主席所说的“相对的静止的状态”，还是就事物的运动来说的，既是运动，其中就还存在着矛盾的斗争，只是比起第二种状态来，还不那么显著，所以只说“相对的静止”，并没有说完全的静止或“断”，毛主席明明说到不断的转化。矛盾解决了的状态也不能就是“无差别的境界”，因为它又成为下一步发展的起因。恩格斯说，“运动本身就是矛盾”，所以毛主席发挥这个意思说，“没有什么事物是不包含矛盾的，没有矛盾就没有世界。”这话难道还不明确吗？怎么能把“无差别的境界”（即无矛盾的境界）硬栽到毛主席的《矛盾论》里去呢？

“无差别的境界”和马克思主义的唯物辩证的历史观毫无共同之处，这个概念正是从他自认为自己已和它的界限“划得很清楚的”资产阶级学者的思想那里偷运过来的，正是叔本华的取消了意志的“意象世界”，尼采的与酒神（代表生命运动）相对立的“日神精神”（不分是非善恶的静观）以及克罗齐的不作分别想和不加肯否的“直觉”。我自己对这种“无差别境界”的思想过去颇有所接触，所以它对于我倒不很陌生。周先生说，“这境界哲学家很羡慕”，对于颓废时期资产阶级哲学家来说，这话倒是

^① 《评王子野的艺术论评》。

的。我不敢冒充哲学家，但是也曾羡慕过这个境界，回想当时的心情是想享“清福”，厌恶斗争。周先生自己是否也有一点羡慕这种“无差别境界”呢？周先生在每篇文章里“斗争”这个字眼说的特别多，他似乎早已准备好了反驳批评者的武器。但是在很多地方他终于露出了马脚。无差别的境界是“身心统一”，“主客观统一”，“自自在在，无罣无碍”，“心情舒畅”，“消魂大悦”，“动静皆定”，“大乐与天地同和”的境界，还不算是理想的境界吗？所以他一则曰：“绝对的平衡统一，平静无波，可能是我们热烈以求的”（接着他惋惜“但不是事实许可的”），①再则曰：“无差别境界似为生活的正面”，“历史前进云云，即斗争过程中的矛盾一次一次地获得解决，无差别境界一次一次地获得接近。”②这些话的涵意是什么呢？无差别境界是生活的正面，是我们热烈以求的，而矛盾斗争则是生活的反面，是终于要消灭的，历史的进程是一步又一步地走向无差别的境界，即无矛盾无斗争的境界。周先生的话是说得很清楚的：“我们可以说前人栽树，为的是后人乘凉，我们却不必说前人栽树，为的是后人栽树。一切斗争手段都是取消斗争之自身的。”③换句话说，前人栽树，为的是后人不用再栽树而只乘凉，前人斗争，为的是后人不用再斗争而只享受“无差别境界”的清福。王子野同志说：“差别是什么时候也不会消灭的”，周先生却认为“这是一种悲观绝望的看法”。④很显然，周先生的充满希望的乐观的看法就是前人栽树，后人就无须栽树而只乘凉的看法。这也就是周先

① 《史学与美学》。

② 《艺术创作的历史地位》。

③ 《评王子野的艺术论评》。

④ 《评茹行先生的艺术论评》。

生所说的“由礼到乐”，“由劳到逸”，“由差别境界到绝对境界”，“由科学到艺术”的发展。艺术摆在精神发展的最高峰或终点，也正因为“艺术生活是超越差别，进入绝对的。”

茹行同志说：“无差别境界乃是周先生这篇文章的起点和终点，也是周先生的艺术观的哲学基础”。周先生却说：“茹行先生这里恰恰看错了，我周某某这篇文章的起点，终点和基础，都是斗争。”我在上面一段里企图说明周先生的“终点”却不是斗争而是“无差别境界”。至于“起点”，周先生前后所说的有些自相矛盾。照表面看，他认为艺术表现情感，而情感则起于斗争，仿佛他的“起点”真是“斗争”。但是周先生的“断而相续的历史观容许在历史发展中有相当于“断”的“无差别境界”。这“无差别境界”，据周先生自己说，“不是斗争的原因”，那末，“断”之后的“续”或“斗争”就只能 是凭空而起，无中生有了。周先生明明说过矛盾斗争是由于“身心相违”，“主观客观由浑然一体达到两相对立”，所谓“主观客观浑然一体”正是无差别境界，所以说周先生的“起点”是“无差别境界”，并不见得就是“恰恰看错”了。问题的关键在于“浑然一体”的“无差别境界”如何产生“两相对立”和斗争，这是周先生迄今尚未肯正视的一个问题。他让一段又一段的无差别境界把完整而连贯的历史发展过程割裂为无数断片，这样就使历史发展过程始于空无，中间插入无数短暂的空无阶段，这就否定了历史发展，也否定了周先生时常挂在口头上的“斗争”，因为斗争和发展都不能以本无矛盾的空无为起点或终点的。我们只能说，周先生的哲学基础是摆在空无上面的。

这种哲学与马克思主义毫无共同之处。马克思主义者“把事物的发展看做是事物内部的必然的自己的运动”，这个运动虽可

分阶段，但是上一阶段的矛盾就已在内部必然潜伏下一阶段的矛盾发展的原因，所以两阶段之中决不可能有所谓“断”或“无差别境界”。运用到革命上，这就是毛主席的“不断革命论和革命发展阶段论”相结合的理论，例如民主主义革命和社会主义革命是革命的两个不同的发展阶段，但是这两个阶段是相衔接的，中间并不曾“断”过。毛主席说：“民主主义革命是社会主义的必要准备，社会主义革命是民主主义革命的必然趋势”，^①就简赅明确地说明了不断革命论和革命发展阶段论相结合的道理，也说明了矛盾不断转化的道理。按照周先生的“辩证法”，他就要错误地理解革命阶段论而否定不断革命论。请问周先生，你我这辈子人都亲眼看到过民主主义革命和社会主义革命，而这两阶段的革命又可各分为若干段落，在哪两个段落之间，你认为革命运动曾经断过？现在社会主义革命将来是否还要“断”一下，然后才达到共产主义社会呢？

4、周先生的“辩证法”应用到艺术，就显得异常混乱。如果把他的“在自”，“外自”和“为自”的发展线索和“精神状态”中知，意，情，以及科学，道德和艺术的相对应的发展线索排列在一起，可得下表：

在自	——→	外自	——→	为自
理智活动	——→	意志活动	——→	情感活动
科学	——→	道德	——→	艺术
		礼	——→	乐
矛盾对立斗争	——→	矛盾的解决		
差别境界	——→	无差别境界(绝对，自由)		

^① 《毛泽东选集》第二卷，第六四六页。

在这个表里，“艺术”是与“情感”，“矛盾的解决”，“无差别境界”相对应的，即处于同一发展阶段的。周先生说，“艺术生活是超越差别，进入绝对的。”但是他又认为“艺术创作活动”不同于“艺术生活”，艺术生活属于“无差别境界”，而艺术活动在于“无差别境界”过去之时或未来之时，可排列成下表：

无差别境界→艺术创作活动(差别境界)→无差别境界
主客观统一——→主客观相违→主客观统一
心身统一——→心身不统一→心身统一
无矛盾境界→矛盾对立斗争→矛盾的解决
理智和意志→情感

就这两个表略作比较，就可以见出周先生的混乱，姑举几点比较突出的。(1)把“艺术创作活动”排除在“艺术生活”之外，只把欣赏看成艺术生活，仿佛欣赏与创造是截然两回事，欣赏没有任何创造因素，创造中也没有任何欣赏因素，这最少可以引起一些值得讨论的问题。(2)在第一表中“艺术生活”列在“无差别境界”，与“情感”相对应；在第二表中“艺术创作活动”属于“差别境界”，却又与“理智”和“意志”相对应，处在“情感”阶段之前了，而周先生却又明明白白地说，“美或艺术或艺术品是以情感为其源泉的”，“斗争过程及斗争结果所引出的情感则是艺术家据以创造艺术品的”，艺术“只诉诸人的感情而不诉诸人的理智”。^①依这一说，艺术创作活动也就要摆在“情感”阶

^① 《史学与美学》。

段，也属于“无差别境界”了。究竟“艺术创作活动”在周先生的思想体系里，应该属于“差别境界”还是“无差别境界”呢？我看周先生自己也没有想得很清楚。（3）如果艺术无论在创作还是在欣赏中都离不开情感，“情感”本身是激动，是失去平衡，是矛盾状态，这里决没有所谓“无差别境界”，周先生把情感看作与“无差别境界”相对应，这也不符合心理学的事实。

二 从周先生的生物学观点，“时代精神”说和“真实情感”说论证他的超阶级观点。

参加讨论的同志们谁也没有否认情感在艺术中的重要性。问题在于我们应该怎样认识情感。在这个问题上资产阶级学者与马克思主义者之间存在着基本的分歧。资产阶级学者一般都从自然科学（特别是生物学）的观点去看情感，蔑视社会历史发展对社会人的心理所起的作用。依这个看法，情感是与动物性的本能冲动或生理要求密切相联系的。最基本的情感是快感和痛感。它们是一切“情绪”的共同调质。情绪则是本能冲动在接触到所关对象时的生理和心理上的波动。例如性爱是保存种族生命的本能，接触到对象，爱的情绪就会发作，表现为生理和心理上的种种变化，成功就会欣喜，挫折就会焦虑，遇到敌手就会妬忌和怨恨，失败就会痛苦，如此等等。这种“情绪”（周先生所说的“情感”往往实指“情绪”）据说伏源于天性或生理心理的自然结构，带有普遍性和永恒性，后天的经验对它们的影响很微弱，所以既与理智的活动相对立，又几乎超然独立于社会历史发展之外。这就是

所谓普遍人性论。过去文艺理论家大半把这种普遍人性论应用于艺术，认为艺术如果抓住这类普遍永恒的天性，它就会有永恒普遍的吸引力。说得最明确的是法国自然主义文艺理论家泰纳^①。这种从自然科学观点把人只看作自然人的普遍人性论，抽去人的一切社会性以及一切社会历史发展对人的影响，结果只剩下一些最原始的动物性的东西。从马克思主义者看，这是一种荒谬的观点。因为人从很古就进行劳动生产以来，已由“自然人”转化为“社会人”，人的“本性(包括情感)都在不断地随着社会历史发展而发展。社会人在历史发展影响之下所形成的情感已决不是原始自然人的情感。同时，社会人的情感也决不是和理智或思想相对立的。情感和思想共同组成一个人的社会意识，它们都是客观世界在人脑里的反映。在阶级社会里，人的思想和情感都反映出一定历史时期和一定阶级的社会基础，都打下阶级的烙印。剥削阶级和被剥削阶级的喜怒哀乐爱恶等等是不一样的。阶级斗争是阶级社会历史发展的主要推动力，文艺反映阶级社会的现实生活，就必须根据阶级观点来看人物性格乃至情感。如果抽去情感的阶级内容而谈抽象的或动物性的情感，那不但是歪曲现实，而且会模糊阶级意识，不利于革命斗争。

在这两种对立的观点之间，周先生究竟站在哪一方面呢？从表面看，周先生在每篇文章里都强调阶级斗争，并且承认“情感之生，又因阶级而异”，他好象是赞成阶级观点的。但是细加考察，外表就不符合实际。他的全部思想都是阶级调和论。上文已提到他的“无差别境界”实际上否定了矛盾斗争和历史发展，从而使周先生不可能有真正的阶级观点。他所理解的矛盾只是心身

^① 参看泰纳的《艺术哲学》第五编，第二、三章。

的矛盾，主观和客观的矛盾，从来不是客观事物本身的矛盾，包括阶级矛盾。他从三方面否定了阶级观点，即从生物学出发的人性论，“时代精神”和“真实情感”。现在分述如下：

1、普遍人性论：周先生在口头上并没有提普遍人性论，但是他讨论人的精神活动所采取的主要是普遍人性论者一般都采取的自然主义的观点，就是把生物学和生理学的考虑放在首位，因而把人的社会性和阶级性都抽掉，只剩下一个动物性的人。他把矛盾统称之为“生活上的波澜”，他所举的例子是婴儿在摇篮里享受慈母的抚爱，是处在“无差别境界”，阳光刺了他的眼睛，他便要叫起来，这时他就进入矛盾，等到慈母作了一番调整，矛盾解决了，他就又回到“无差别境界”。再如肚子饿了是矛盾，吃饱了，矛盾就解决了，就回到“无差别境界”，如此等等。足见周先生所理解的矛盾是自然人的动物性的生理的矛盾。在他的一系列“辩证”发展的互相对应的线索里，他特别加上一条心身统一→心身相违→心身统一的线索，可以说是“生理机能的辩证法”。他强调斗争，究竟他对“斗争”是怎样理解的呢？在论证知情意“更与生理情况分不开”时，他下了一句结论：“我们的斗争，首先依靠我们自己这个具有生理情况的有生之物”。^①这就是把人归原到纯然动物性的人（即“这个具有生理情况的有生之物”），而且肯定斗争首先要靠这种纯然动物性的人，“由斗争中引出的知情意等精神状态”当然也就首先是就这种纯然动物性的人来说的。这种人在原始时代前也许存在过，当时当然还无阶级和阶级情感，可是我们讨论艺术时所涉及到的人竟首先是这种“自然人”吗？上引一句结论并不是孤例。在讨论“理想的由

① 《史学与美学》，重点引者所加。

来”时，周先生为“思维”找到这样的生理学的解释：

心身统一的活动受到阻挠，生活陷入困境，这是不好受的！于是心理的活动从身心不分的统一中，分别显现，跳出来独立活动。这种活动就是为着要摆脱困境的。独立的心理活动，在这时已成了一般所谓思维。……其实思维的任务，首先在缓和生理的活动，接着消除当前的障碍，然后恢复身心的统一。①

这段话实在有些玄奥。心理活动怎样从身心的统一中“跳出来独立活动”就成为思维，思维又怎样“缓和生理的活动”？凭我的一点肤浅的生理学和心理学知识来左思右想，竟想不出此中妙理来！我于是重翻一下毛主席的《实践论》，看认识和实践的关系在那里是怎样讲的，把它和周先生的这段话对照了一下，更觉得牛头不对马嘴。从此我敢断定，周先生的这种认识论不可能是马克思列宁主义的。从他又把生理学观点摆在首位来看，我也敢断定，周先生是普遍人性论的信徒，他谈那么多的阶级斗争，并不能掩盖这个基本事实。

周先生的普遍人性论的观点还见于他对艺术不朽的看法。他说：“只要作品所体现的情感还是人类中可能有的，其感人的作用亦必随着存在，是曰不朽”；②“朽与不朽，完全取决于所表现的情感是否还存在，所要引起的情感是否还引得起来”。古典文艺作品的普遍吸引力问题是有待于进一步研究的复杂问题。过去持普遍人性论的资产阶级学者一般都认为作品能否有普遍永恒

① 《艺术创作的历史地位》，重点引者所加。

② 《艺术创作的历史地位》。

的吸引力，就要看它是否表达了人性中普遍永恒的东西。周先生的看法与这个看法是一致的。世界上一些伟大的作品古代人读，受到感动，现代人读，也还受感动，这是一个不可否认的事实。是否从此可以得出结论：同一作品在古代人心中所引起的感情就仍然是它在我们现代人心中所引起的感情呢？依周先生的提法，这似乎是不成问题的。依我们的看法，社会历史在不断变化发展，人的思想和情感作为社会基础的反映，也就必然随之变化发展，例如不同社会 and 不同阶级的人不可能共有一种“普遍永恒的情感”。因此，我们不相信艺术的持久性完全取决于它所表现的情感的持久性，并且认为拿情感的持久性作为衡量作品价值的主要或唯一的标准，是一种超阶级观点。

2、其次是“时代精神”问题。周先生说艺术创作“要有超出模仿的东西”。“超出模仿的东西，就一方面说，虽属于创作，然就另一方面说，却是广泛流行于整个社会的时代精神。”时代精神是同一时代中不同阶级的思想意识的汇合，一种“不同阶级的不同思想意识所构成的统一整体”。例如“资本主义时代有各种思想意识，汇合而为当时的时代精神。”^①茹行同志指出周先生所理解的“时代精神”是“抽象的超阶级的东西”。周先生则仍坚持“时代精神不是超阶级的”，理由是“不同的部分自始就构成统一整体”，并且反诘一句：“请问祖国的文化遗产是不是统一整体。”

时代精神是存在的。在这一点上我和周先生没有争执。争执在于对时代精神的涵义我和周先生有不同的理解。为着避免抽象，姑且以我们的这个时代精神为例来说明。我们的时代有资本

① 《艺术创作的历史地位》

主义的垂死阶段帝国主义社会制度和资产阶级的意识形态，有正在蓬勃发展的社会主义制度和无产阶级的意识形态，这是我们这个时代的基本矛盾，这个基本矛盾正在激烈地发展和转化中，按照历史发展的规律，帝国主义的制度和资产阶级的意识形态必然终于消灭，而社会主义制度和无产阶级的意识形态必然终于要在全世界范围建立和巩固起来。这样一个时代的精神究竟以什么为其内容呢？依周先生的看法，我们时代的精神是由资产阶级的思想意识和无产阶级的思想意识两部分所汇合成的统一整体。我不同意这个看法，因为我想不出剥削阶级的思想和反剥削阶级或无产阶级的思想怎样能汇合成为一个统一整体；以及汇合的结果会成为什么样的一个统一整体。那岂不是既有剥削思想又有反剥削思想和平共存的统一整体吗？依我的看法，我们现在所处的，是一个两种对抗性的对立面的矛盾斗争的局面，是全世界无产阶级联合起来打倒帝国主义和剥削制度的局面，并不是无产阶级思想意识和资产阶级思想意识“汇合成为统一整体”或平分秋色的局面。在这场对抗性的矛盾斗争中，无产阶级所代表的是新生力量，是矛盾的主导方面，而资产阶级所代表的是垂死力量，是矛盾中终于要被消灭的方面。我们的时代精神正是全世界无产阶级进行社会主义革命打倒帝国主义而终于要建立共产主义的精神。说我们的文艺要表现时代精神，所要表现的也正是无产阶级革命的时代精神，而不是周先生所幻想的无产阶级思想和资产阶级思想合流（即“汇合”）的那种阶级调和或阶级合作的时代精神。其它历史时期的时代精神也应由此类推。

周先生对“时代精神”之所以有这种错误的看法，病源恐怕正在于他和资产阶级思想界线并没有划得象他自己所自信的那样“很清楚”。同时，这也牵涉到他对辩证法的不正确的理解。毛

主席在《矛盾论》里说：

然而单说了矛盾双方互为存在的条件，双方之间有同一性，因而能够共处于一个统一体中，这样就够了吗？还不够。事情不是矛盾双方互相依存就完了，更重要的，还在于矛盾着的事物的互相转化。……

有条件的相对的同一性和无条件的绝对的斗争性相结合，构成了一切事物的矛盾运动。

周先生有时没有认识到矛盾斗争正是在两对立面的统一体中进行（矛盾同一性的第一个意义），认为“矛盾的解决”就是“矛盾的统一”（例如说矛盾解决了，就是主观客观统一，心身统一，达到了“无差别的境界”），在这里谈到“时代精神”时，他仿佛又认识到两种对立阶级的思想意识又可以处在统一体，但是他在这里又忘记了“更为重要的”转化和斗争（矛盾同一性的第二个意义），而认为两种对立阶级的思想意识在这统一体里“汇合”，就足以构成“时代精神”。他把部分加部分构成整体那个机械律篡改了矛盾斗争的辩证法。他这种看法倒有一点类似黑格尔的唯心主义的辩证法，因为黑格尔讲辩证发展，一般总是以对立两方面的“调和”（或“和解”）而达到较高的统一体，在这统一体中两方面虽经过互相否定而仍各自存在；他从来不认为一方面消灭另一方面是矛盾的解决。这正反映出他那德国庸俗市民害怕革命的阶级意识。周先生的这一点和黑格尔的类似恐怕也不是事出偶然。

如果对时代精神有正确的理解，周先生所提的“祖国文化遗产是不是统一整体”的问题也就不难迎刃而解了。一国文化在历

史发展过程中是处在列宁所说的“两种文化”的既处在统一体而又对立斗争和转化的过程，而不是“两种文化”始终处在“汇合”或“调和”的状态。这牵涉到文化遗产继承问题。祖国文化中有精华也有糟粕，我们要吸其精华，弃其糟粕，并不是要把它作为“统一整体”而继承过来。这继承本身就是一种辩证发展过程，也要经过对立斗争，也还离不开阶级观点。例如说“古为今用”，我们想问问周先生一句，这个“今”如何了解？是否象时代精神一样，也指无产阶级利益与资产阶级利益“汇合”而成的统一整体呢？还是只指无产阶级工农兵利益呢？片面强调统一整体，就和强调普遍人性一样，其结果只能否认或模糊阶级观点。

！ 总之，时代精神是存在的，它不是抽象的超阶级的，它有很具体的阶级内容，但是周先生所理解的那种由敌对阶级的思想意识“汇合”而成的时代精神却是超阶级的，因为它在实质上就是西欧社会民主党所鼓吹的“阶级调和”和“阶级合作”。

3、真实情感：周先生不但鼓吹以阶级合作思想为基础的时代精神，而且也鼓吹超阶级的“真实情感”。他说，“艺术作品，只要是体现了真实情感，都是可以动人的”。王子野同志提出了异议，指出情感也有阶级性，主张用阶级感情代替真实感情。周先生反对提阶级感情，其理由有三：（1）“阶级感情四字太无一定，是资产阶级对无产阶级的仇恨？是无产阶级对资产阶级的仇恨？……这样含糊的名词……倒不如不用”；（2）“斗争并不止于阶级，还有人自然的斗争”；（3）“真实感情范围大于阶级感情：我们讲艺术理论，当取范围较大者。……个人作品所表现的感情是具体的，决不是含糊笼统的阶级感情所能代替”。①

① 《评王子野的艺术论评》。

周先生在这里用真实情感来反对阶级情感，用心良苦，可惜又把他的逻辑忘掉了。（1）阶级感情四字太“含糊”，难道“真实感情”就不那么含糊？在“无产阶级对资产阶级的仇恨”中把“无产阶级对资产阶级的”这个状词去掉，单剩下“仇恨”二字，难道就更具体更明确些？（2）阶级斗争之外还有人自然的斗争，不错，自然斗争的存在难道就是取消阶级斗争的理由吗？当前文艺所表现的主要是阶级斗争，对自然的斗争往往也还有阶级斗争的意义。（3）“真实感情范围大于阶级感情”，这里所谓“大于”只能指“更抽象”。讲艺术理论，当取“更抽象”的东西吗？接着周先生就自打耳光，说艺术理论还应把范围缩小到个人，个人情感不是阶级情感所能代替”。真实情感由于“大”可以提，“个人情感”由于“小”也可以提，只有这不大不小的阶级情感处在中间，就活该凌迟处死！让我再说一遍：周先生用心良苦呀！

究竟情感要不要真实呢？谁也没有说艺术所表现的情感应该不真实。问题在于怎样才算“真实”。在阶级社会中，情感必然带有阶级的烙印，这也是周先生口头所承认的。是资产阶级的感情就把它表现为资产阶级的感情，是无产阶级的感情就把它表现为无产阶级的感情，这是一种办法。把资产阶级感情和无产阶级感情皂白不分，“汇合”之为“情感”（例如爱和恨），取消其阶级内容，这是另一种办法。请问周先生，在这两种办法之中，究竟哪一种才算“真实”呢？

三 表现主义与反映论的基本分歧

就周先生对辩证法的曲解以及他的“无差别境界”，普遍人

性论，“时代精神”和“真实情感”之类基本概念进行了一些分析，我们现在就有条件来讨论他的“使情成体”说以及作为本文标题的表现主义与反映论两种艺术观的分歧了。

我过去和周先生一样，也是表现主义的信徒。解放后我才接触到马克思主义的艺术反映客观社会现实生活的理论，感觉到不提表现情感，似乎有些片面。所以有一度我曾主张要把反映论和表现主义结合起来。我当时的想法是：“艺术反映现实”是现实主义的信条，“艺术表现情感”是浪漫主义的信条；前者侧重艺术的客观性，后者侧重艺术的主观性，既然由辩证观点来说，客观与主观必须统一，由创作方法来说，现实主义和浪漫主义必须结合，所以反映论也必须容纳表现主义。我现在看到，这种想法的错误有三点。第一，我用过去的“艺术摹仿自然”说来理解“艺术反映现实”，没有认识到反映不是被动地摹仿，而是客观世界在人头脑里的反映，是一种能动的反映，在这里面要发挥人的主观能动性，人的意识（包括思想和情感）当然要起作用，所以反映现实并不排除表现思想情感。其次，我没有肃清哲学上主观唯心主义的残余以及文学上浪漫运动的长期影响，在思想上虽不完全否定反映客观，却还是把表现主观看得更重要。第三，我还没有建立起历史发展观点和阶级观点，多少还站在普遍人性论上看文艺问题，没有认识到表现主义和反映论这两种艺术观的不同的历史根源和阶级根源以及不同的哲学思想基础。现在对这几点我多少有了一些新的认识，因此我感到反映论并不排除情感思想，而且很重视情感思想在反映过程中的作用，而单提表现主义，就会取消反映论，把艺术引回到资产阶级的主观唯心主义和个人主义。下文要谈一谈这个看法的依据。

从周先生的一系列的美学论文可以看出，他和我过去所受的

教育可能有些类似，所读的书可能有一部分叠合，因而思想方式（形而上学）和思想路线（唯心主义）也可能有某些接触点。打开窗子来说亮话，周先生和我都是受过西方资产阶级教育的旧知识分子。作为这样一种身份的一个老年侪辈中的朋友，我愿意向周先生交一交心，尽管我们这些年来受到了党的教育而且自己也还是在认真地学习，“我与任何资产阶级学者的思想界限，都是划得很清楚的”这种包票还是不容易打的。我不敢打这种包票，我看周先生也未必就打得下这个包票，因为客观事实很明白地摆在那里。反映论和表现主义可以说是马克思主义者和资产阶级学者在美学和文艺理论中一个基本的分界线。这场纠纷对于我来说，这些年来一直是一个难关，或则说，最后一道防线。所以周先生在这个问题上把门关得很紧，我是能理解的。我现在把我的看法提出来，象西方学者所常说的，和周先生“比一比笔记”（compare notes）吧。

还得搬出来我们的那一套老笔记。“使情成体”说从何而来？周先生已经指出，他的本师是新黑格尔派的鲍申葵。鲍申葵在《美学史》里是个折衷主义者，依他的看法，西方古代美学思想都沿着形式主义一条线索发展，到近代浪漫运动以来却沿着表现主义一条线索发展，他基本上赞成表现主义，却企图把形式主义包括进来，来一个妥协。他的“使情成体”说主要是在英国哲学刊物《心》（Mind）1894年4月号发表的《审美情绪的本质》一文以及1915年发表的《美学三讲》里提出来的。周先生并没有采取鲍申葵的折衷主义，只借来“使情成体”这个名词和它所包涵的概念。“使情成体”在鲍申葵的论著里用的是“情绪的表现或体现”（expression or embodiment of emotions），所以这基本上仍是表现主义的观点。不知道周先生为什么缘故，

不用人所熟知的“情绪的表现”而用望来有些深奥的“使情成体”。大概是为着要避免近似克罗齐的“直觉即表现”说的嫌疑。其实这个嫌疑是很难避免掉的，因为他或鲍申葵和克罗齐的差别只在“体”的了解，克罗齐把“体”了解为作品在心中完成的或直觉到的“意象”，而周先生和鲍申葵则认为把这意象表达为有物质实体(媒介)可捉摸的作品才算“体”；而在艺术的任务就只在表现情感这个基本观点上，则鲍申葵，克罗齐和周先生却完全是一致的。鲍申葵和克罗齐一致，这是理所当然的，因为他们都是新黑格尔派。

这种表现主义也不是新黑格尔派的创见，他们不过把十八、九世纪的西方文艺界的“常识”打扮成哲学的形式。说起来有一段很长的历史。原来在古代西方，文艺理论家和美学家们虽然承认情感在文艺中的重要性，却从来不提“艺术表现情感”，而只提“艺术摹仿自然”。等到十七世纪法国新古典主义起来以后，口号仍然是“艺术摹仿自然”，不过“自然”的意义扩大了，既指外在自然，尤其重要的是指人的内在自然即“人性”。当时是理性主义哲学鼎盛的时代，所以“人性”主要指的是“理性”，说“艺术摹仿自然”就主要指“艺术摹仿人的理性”，他们不大提“想象”，虽偶尔提到“情感”，却并不把它摆在很高的地位。布瓦洛的《诗艺》——所谓“新古典主义的法典”——可以为证。“理性”口号的提出与新兴资产阶级的反封建的运动有关。等到十八世纪后期一直到十九世纪三十年代左右，西方资产阶级力量得到进一步的发展，就进一步要求个性解放，个人主义的思想便日渐突出，这在文艺乃至一般文化思想上表现为“浪漫运动”。浪漫运动的领袖们嫌十七、八世纪新古典主义的理性的要求太狭隘，作为一种反抗，他们提出了“想象”和“情感”，“艺术表

现情感”说从此就甚嚣尘上。所以在浪漫运动时期，西方的抒情诗特别发达，而在其它类型的作品里抒情的色彩也特别浓厚。在消极的浪漫派那里，片面地强调情感往往流为反理性主义，从而发展到后来的颓废主义。这种抒情主义或表现主义起自浪漫运动，但并没有随浪漫运动的衰落而消逝，在现在西方资产阶级文艺思想中仍在占优势，克罗齐的表现主义的《美学》之所以风行一时，就是因为这个缘故。不过还应该提到自从十九世纪三十年代浪漫运动衰落，现实主义运动起来以后，“艺术表现情感”说也曾遭到现实主义派的攻击。例如法国帕尔纳斯诗派提出了“不动情感”(impassibilité)，小说家福楼拜提出了“取消私人性格主义”(impersonalism)，都要把作者的主观方面的东西(包括情感)一笔勾销掉，车尔尼雪夫斯基也有类似的想法，这当然只是走到另一片面的极端，也不足为训。

这是表现说在西方的历史发展的一个极其粗略的轮廓。我翻出这些老“笔记”，用意只在把周先生的“使情成体”说引回到它的老家。象“浪漫运动”本身一样，它所宣扬的表现主义只是西方资本主义社会发展中一个历史时期的产物，它是资本主义社会基础的一种上层建筑，它是与当时德国唯心主义特别是主观唯心主义哲学结成不解缘的。表现主义的思想基础是个人主义和主观主义，其极端发展则流为反理性主义和形形色色的颓废主义。上文已指出周先生的“无差别境界”可以溯源到叔本华、尼采和克罗齐。现在还须指出他在对情与理的关系的看法上，也还是和一般表现主义派一致的。这一点留到现在才说，因为它和周先生反对反映论有关。表现主义派(特别是克罗齐)是把艺术的形象思维与理智方面的抽象思维看作绝对对立的，从而论证艺术不可能有思想性。周先生的看法与此颇类似。

周先生也说过一些艺术不排斥理智的话，但是这些话是和他把理智摆在科学阶段，情感摆在艺术阶段的基本观点自相矛盾的。他一则说，“真正的艺术作品，不是以理服人的，而是以情感人的”，^①再则说，艺术所表现的情感能“独立感人”，^②三则曰，艺术品在“借助于理智”时（如加说明注解），“已近乎科学说理之作，艺术意味将随说理的明白而淡薄起来”。^③这些话难道还不明确，还有躲闪的余地吗？由于在艺术中排斥了“理”，周先生就必然要排除艺术的思想性和认识作用。这一点从他对于艺术如何感人的看法中也可看得很清楚。艺术欣赏，按照周先生的看法，属于“无差别境界”，亦即“直觉”境界，原话如下：

以情感人，被感动者全人格受到震动，而不自知其所以然。如读一首好诗，看一幅好画，常常拍案叫绝，曰好、好、好；然而说不出所以好的理由来，是即全人格受到震动的明证，颇近乎一般所谓直觉。^④

这里有几个问题：（1）艺术欣赏确有“一见钟情”的时候，当事人虽不知其“所以然”，说不出好的理由来，这并不能证明艺术作品的好就没有所以好的理由；（2）好的作品愈读愈觉其好，欣赏的程度加深，正由于理解的程度加深，周先生完全忽视了这方面的事实；（3）周先生自谓他所用的“直觉”“原意并不含糊”，实际上是很含糊的，它一方面就是“无差别境界”，用克罗齐所用的“直觉”的意思；照过去中外古今的用法，这种“直觉”从来没有指“全人格的震动”的，既是“全人格的震动”，就有激烈

^{①③④} 《艺术创作的历史地位》。

^② 《评王子野的艺术论评》。

的矛盾,那怎么能说是“无矛盾境界”呢?“全人格”不等于“情感”,怎么能就把“理智”排斥于“全人格”之外呢?实际上周先生所说的“不知其所以然”的“震动”指的并不是“直觉”,也不是“全人格的震动”,而是一种不自觉的或无意识的生理心理反应。这种反应主要是原始的动物性的东西在起作用。

谈到这里,就要涉及周先生和弗洛伊德的关系。周先生倒还不是一个彻头彻尾的弗洛伊德主义者,但是他和弗洛伊德主义思想界限也不能说就是划得象他所自信的那么“很清楚”。这是势所必然的。因为把理智活动从艺术活动中排除出去,把艺术活动同情感活动等同起来,就势必把艺术活动看成无意识活动。历史的事实所揭示给我们也正是如此,近代资产阶级文艺理论家和创作者也正是由于片面强调情感,反理性,才把弗洛伊德派的心理分析奉为他们的理论基础。弗洛伊德把艺术看作原始情欲或无意识中的欲望的“化装的实现”(disguised fulfilment of the unconscious wish),实际上还是表现主义艺术观的一个变种。“化装的实现”正是“虚构的实现”,事实上采用弗洛伊德理论的普列斯考特确把这种“化装实现”的过程称为“象征的虚构”(symbolic fiction)。普列斯考特把弗洛伊德的理论概括如下:“我们总是忙着满足我们的欲望,此外别无营求。我们部分地获得欲望的实际的满足;在得不到实际的满足时,我们假想它们得到满足。假想的满足在某种程度上是实际的满足的代替。诗和梦一般都代表这种假想的满足”。^①“假想的满足”正是虚构的实现。我不敢说,周先生的看法就和弗洛伊德的看法完全相同;但是我也不能说,这二者之间就毫无共同之处。

① 普列斯考特(F. C. Prescott):《诗的心理》(The Poetic Mind)一二七页。

“无意识”在艺术创作中的作用是一个复杂的问题，别林斯基和车尔尼雪夫斯基都曾经在这个问题上摇摆过。记忆在人脑里的留痕在潜伏的阶段，一个人长期在客观世界的影响和自己的主观能动性之下所形成的人格包含着极其复杂的内容，不是在一切意识活动中都能全部复现于意识的。在这个意义上，“下意识”或“无意识”可能是存在的，不过它不象弗洛伊德派或荣格派所说的那么神秘。问题在于文艺创作主要地要凭无意识活动，还是要凭有意识的或自觉的活动呢？对这个问题，现代资产阶级学者和马克思主义者都有很明确的答复。资产阶级学者大半采取弗洛伊德派的“无意识说”，而马克思主义者则肯定了艺术的自觉性，即艺术是有目的的活动。马克思自己就从这一点上看出人与动物的分别：

本领最坏的建筑师和本领最好的蜜蜂从一开始就有所不同，这就在于人在用蜡制造蜂巢之前，先已在头脑里把蜂巢造好。劳动所要达到的结果先以观念的形式存在于劳动者的想象里。劳动的人之所以不同于蜜蜂，不仅在于他改变了自然物的形式，而且在于他同时实现了他自己的自觉的目的。^①

这几句话就是马克思主义的艺术创作的基本原则。蜜蜂无意识的营巢，所以蜂巢不是艺术品；劳动的人为着“实现他自己的自觉的目的”而建筑，所以他的建筑才是艺术品。恩格斯在给拉萨尔的信里就德国戏剧谈到三大理想的结合，即“巨大的思想深度，意识到的历史内容和莎士比亚式的情节生动性和丰满性的三者的

① 《资本论》，卷一，第五章，按原文新译，重点引者所加。

结合。”很显然，马克思主义创始人都不但没有把理智排除到艺术领域之外，而且强调了思想意识对于艺术的重要性。他们没有提到情感，当然也不能从此就得出结论，说他们就排除了情感，在旁的地方马克思提到过劳动的快慰就是美感的起源。马克思主义创始人把艺术看成社会意识形态的一种，而社会意识形态是社会基础的反映。社会意识形态是包括思想与情感在内，思想与情感并不是彼此对立的，它们同是客观现实社会生活的产物，而且在能动的反映过程中都必然显出作用的。

毛主席所提的“一切种类的文学艺术的源泉……都是一定的社会生活在人类头脑中的反映的产物”，“人类的社会生活是文学艺术的唯一源泉”，正是发挥了马克思主义的以反映论为基础的艺术观。周先生对《在延安文艺座谈会上的讲话》当然是熟读深思过的。尽管如此，他却提出“使情成体”说即表现主义来对抗反映论，当然是不满意毛主席的提法。没有人能禁止周先生不满意，但是每个人都会希望周先生说不满意的理由来。周先生说出他的理由了，其言如下：

人的生活可能不一定都有情感，但美或艺术作品，却是以情感为其源泉的。^①

经过王子野同志的批判，周先生又举出一套理由来：

我们可以说艺术源泉是生活，但不能说生活就是艺术源泉。这道理太简单了，正如我们可以说人是动物，但不能

^① 《史学与美学》。

说动物就是人。如果生活就是艺术的源泉，那么毛主席……讲的“比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带有普遍性”云云，还有什么意思？^①

周先生在这里又玩弄他的形式逻辑。（1）前一段引文的涵义是：他之所以不赞成以人的生活为艺术的源泉，是因为“人的生活可能不一定都有情感”，也就是说，因为生活大于艺术。但是周先生也应承认人的情感也可能不一定是艺术，情感也大于艺术，为什么情感可以为艺术的源泉，而生活却不可以为艺术的源泉呢？这在形式逻辑里叫做什么？是不是“自相矛盾”？（2）在后段引文里，周先生认为如果说“生活就是艺术的源泉”，那就无异于说“动物就是人”。如果艺术有许多源泉，周先生倒是把王子野同志难倒了，但是生活是艺术的唯一的源泉，按照形式逻辑的同一律，主宾词的互换是完全合法的。毛主席提的也正是“人类社会生活是文学艺术的唯一的源泉”，周先生似乎忘记了。（3）在后段引文里，周先生还认为如果生活就是艺术的源泉，毛主席所讲的“比普通的实际生活更高”等等就没有意义，这真是牛头不对马嘴，说生活是艺术的源泉，并非说生活就等于艺术，或是说汲来的水无须经过提炼。

总之，周先生想尽方法来论证生活不是艺术的源泉而情感才是艺术的源泉（即反映论不对，表现主义才对），真可谓用心良苦，可惜也是白费苦心，因为找出来的理由没有一条是能成立的。

周先生有时替自己制造幻觉，以为他自己经常谈矛盾斗争，偶尔也谈艺术反映客观世界，承认艺术具有思想性，因此自己的

^① 《评王子野的艺术论评》。

思想也就是马克思主义的，“与任何资产阶级学者的思想界限都是划得很清楚的”。茹行同志从马克思主义观点来分析周先生的美学思想，周先生在回答的结尾说，茹行的思想“竟与我周某某的意见完全雷同”。我想除周先生自己以外，对马克思主义稍有常识的人不会感觉到这中间有“雷同”。资产阶级学者，口头上也谈矛盾斗争，也谈艺术反映客观世界，也谈艺术要有思想性，这并不能就证明他们是马克思主义者。观察一个人的思想，不能只就他的某些孤立的言论着眼，而是要就他的总的思想体系着眼。应该承认，如果拆开来看，周先生也说了一些正确的话，但是他的总的思想体系，即肯定“无矛盾境界”，历史“断而相续”的哲学体系和“使情成体”，“艺术以情感为其源泉”的美学体系却是反马克思主义的。在错误的总的思想体系之内，零散的正确言论就失去它的效力，而且往往形成一种烟幕弹。

我们在上文已零星接触到反映论的艺术观与表现主义的艺术观的基本分歧，现在再把这种分歧归结为下面几点：

1、从历史发展的观点来看，美学上的表现主义是西方资本主义社会在浪漫运动时期的产物，它的哲学思想基础是德国唯心主义，特别是主观唯心主义。它是一种资产阶级的意识形态，在早期反映出上升资产阶级对进一步的个性解放的要求，起过积极作用，后来随着资本主义社会日趋腐朽，它就日益反映出个人主义，反理性主义以至于颓废主义，号召为艺术而艺术，对十九世纪后期的工人阶级革命斗争起了麻痹的作用，所以得到帝国主义的庇护。反映论则是近代无产阶级革命运动和社会科学发展的产物，它的哲学思想基础是马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义。它把艺术看作既反映社会基础而又为社会基础服务的上层建筑，所以艺术既是一种认识活动，又是一种实践活动，在正确地

反映客观世界之中，它起了教育人类，改造社会和推动历史发展的作用。这是最基本的分歧，其它分歧都是由此派生的。

2、从主观与客观的关系来说，表现主义把个人主观情感看作艺术的源泉，反映论则把客观现实社会生活看作艺术的源泉。表现主义从个人主观情感出发，蔑视客观现实，把艺术禁闭在孤立的个人内心世界的窄狭的圈子里，所以表现主义的艺术作品片面地信任主观情感幻想，以主观反映主观，否定艺术的思想性，其结果是歪曲现实，引人脱离现实，对社会历史发展起阻碍作用。反映论则从社会客观现实出发，把艺术看作是认识世界从而改造世界的活动中的一个项目，所以要求艺术家首先要投入现实社会生活，参加火热的生产斗争和阶级斗争，从实践中认识现实社会生活，能动地把它忠实反映出来；在这反映过程中，他的世界观和人生观，他的思想和情感都起作用，并不象自然主义那样被动“摹仿自然”。这样，他的作品才显出思想性和倾向性，对进一步改造客观世界的人们起着指导和鼓舞的作用。所以反映论的艺术观是实践与认识的结合，是客观与主观的辩证的统一，也是革命的现实主义与革命的浪漫主义的结合。

3、就情与理的关系来看，表现主义把情感抬到独尊的地位，认为艺术只以情感人，不以理服人；同时它也把艺术创作活动局限于形象思维而排除抽象思维（这是克罗齐的全部美学的基础），因此，它就排除了艺术的思想性，倾向性，认识作用和教育作用。这样，它就把艺术引导到反理性的无意识的深渊里去，叫人无法理解，无法欣赏。表现主义的文艺作品一般不但是蔑视现实，歪曲现实的，而且也是蔑视群众，脱离群众的。反映论则坚决肯定艺术的目的性和自觉性，思想性和倾向性，认为世界观是创作方法的决定因素，所谓世界观是情与理的统一体，是意识形态的总的

倾向。所以情与理在反映论不是绝对对立的而是密切联系在一起的，形象思维与抽象思维也是如此。此外，情感和思想对于表现主义和对于反映论，在性质上也大不相同，表现主义所理解的情感不但是脱离思想而孤立的情感，而且也只是作者个人的情感；反映论所理解的情感不但是与思想融成一体，而且是革命作家与群众密切相结合的思想情感。所以毛主席谆谆教导艺术家们和作家们要培养成劳动人民的思想情感。

4、从阶级观点来看，表现主义是排斥阶级观点的。它或是通过范围较大的“普遍人性”，“统一的时代精神”和“真实的情感”，或是通过范围较小的“个人”和“个性特征”，来否定艺术的阶级性。反映论则认为艺术所涉及的人不是自然人而是社会人，社会人是在历史发展过程中，在对社会的认识与实践中形成的，他的世界观，他的思想情感，都决不能脱离历史发展中各方面的影响，在阶级社会中就必然打上阶级烙印。艺术家是作为一定阶级的人而创作，观众也作为一定阶级的人而欣赏，创作和欣赏就必然具有阶级性，作品的意义和价值就必然要从阶级观点来评定。所谓“人性”，“时代精神”和“真实情感”之类概念也必然要按照阶级观点来理解。这个分歧本身就有它的阶级根源。否定阶级观点者的用意是要歪曲现实，模糊阶级意识，缓和阶级斗争，鼓吹阶级调和与阶级合作。肯定阶级观点者的用意是要正确地反映现实，提高阶级意识，推动前进阶级的革命斗争。

5、就美学方法论来看，表现主义的艺术观单从情感的角度去看文艺，只是用意识去解释意识形态，把社会基础的根一刀砍掉，这种美学观点必然是主观唯心主义的。反映论的艺术观则从社会生活的历史发展来看文艺，既照顾到上层建筑或意识形态的交互影响，更重要的是显示出社会存在的决定作用。这种美学

观点才能是辩证唯物主义和历史唯物主义的。

很显然，这中间决无所谓“雷同”或“调和”。在这些分歧的对立面中，周先生究竟站在哪一方面，难道还不明白吗？

这里所提的一些意见难免有错误或不妥的地方，希望周先生和美学界其他同志们批评。

载1963年10月《文艺报》第十期

柏拉图、亚理斯多德^①

柏拉图(公元前427?—348)出身雅典贵族,早年从哲学家苏格拉底求学。苏格拉底被雅典民主政权以破坏宗教和毒害青年的罪状处死后,柏拉图曾游历埃及等地。回雅典后,他创办学园,授徒讲学,并撰写哲学对话录,直到死时为止。柏拉图的对话录总共有四十多篇,内容涉及政治、伦理、文艺和教育以及当时争辩激烈的一些哲学问题。最著名的有体现他的政治纲领的《理想国》,讨论修辞学和辩证法的《斐德若》,讨论审美教育的《会饮》,和谈到理想国的社会组织的《法律》等篇。这些对话中主要发言人都是苏格拉底,论敌则大半是诡辩派哲学家。柏拉图自己在对话中始终没有出场,苏格拉底可能就是他的代言人。

柏拉图生活在雅典贵族失势、民主派当权的时代,他提倡贵

① 这是杨周翰、吴达元、赵萝蕤主编的《欧洲文学史》上卷(人民文学出版社1964年1月初版,1979年6月修订再版)第一章第三节“古希腊古典时期文学和悲剧、喜剧”中的一部分,由朱光潜撰写。——编者注

族政治，反对民主制度。在哲学上，他继承了苏格拉底的唯心主义，成为西方客观唯心主义哲学的始祖。他把“理式”或宇宙间的原则和道理看作是第一性的、永恒普遍的，至于感官接触的世界则是“理式”世界的摹本或幻影，无永恒性和普遍性，所以不仅是第二性的，而且是不真实的。柏拉图的哲学体系中还谈到关于爱情的理论。他反对把爱情当成利害关系和情欲的满足，认为爱情是从人世间美的形体窥见了美的本体以后所引起的爱慕，人经过这种爱情而达到永恒的美(理式)。这种思想虽然具有反对庸俗爱情的意义，但本质上是精神贵族的观点，是他唯心主义体系的一部分。后世的“柏拉图式的精神恋爱”，就是导源于他的爱情学说。

柏拉图在《理想国》里对诗人提出了两大罪状。第一，诗不能教人认识真理。例如画家画床只是模仿木匠制造的床，而木匠造床又模仿床之所以为床的道理(理式)，所以文艺只是“模仿的模仿”，“影子的影子”，“和真理隔着两层”。其次，诗滋养着应该由理智压制下去的“人性中的卑劣部分”，例如情感和欲念。而且，希腊诗人把神和英雄写得无恶不作，破坏了宗教信仰，起了伤风败俗的作用。根据这两大罪状，他把诗人逐出了他的理想国。但柏拉图实际上并不否定文学艺术，他只是反对具有民主倾向的文学艺术。他从反动的贵族利益出发，提出文艺必须服务于贵族政治的观点。

此外，柏拉图还发挥了希腊传统的灵感说。他认为创作的源泉是灵感，诗人须有神灵凭附，转入狂热状态，才能创造出伟大的作品。这也是客观唯心主义在创作理论上的表现。

柏拉图的对话录对希腊文学有很大的贡献。它的特点是用提问、启发、诱导等方式解决疑难，以浅喻深，由近及远，层层深

入，使读者不但看到思辨的结果，还看到思想发展的过程。柏拉图描写对话者之间的矛盾，具有一定的戏剧性。人物有一定的个性，如苏格拉底的发言总带些装傻。对话场所的描绘也颇生动。此外，他善于运用形象的比喻来说明抽象观念。例如，他用两匹马的活动来比喻人的灵魂中的冲突。一匹马驯良而懂得节制，代表德行；另一匹马桀骜不驯，代表情欲。这两匹马同驾一辆车子，发生了痛苦的冲突，使御者不能驱车升到诸天的绝顶。

公元三世纪，柏拉图的哲学思想由普洛丁发展为新柏拉图主义。这种新柏拉图主义在中古同基督教神学结合在一起，在哲学和美学方面统治了一千多年。柏拉图和新柏拉图派的思想在后来的文艺复兴、启蒙运动以及浪漫主义中也发生了很大的影响。

亚理斯多德(公元前384—322)生在马其顿，父亲是御医。他二十一岁时赴雅典从柏拉图学哲学，柏拉图死后，他回到马其顿，当菲力浦二世的儿子亚力山大的教师三年，及至亚力山大即位东侵，他又回雅典开办一所学校，授徒讲学，撰写哲学和科学著作。

亚理斯多德并不维护奴隶主贵族制，他认为贫富悬殊会引起社会的动荡，只有中等的富裕才是幸福。在伦理学上，他提倡中庸哲学。亚理斯多德的思想代表了奴隶主中的中等阶层的利益。

在哲学方面，亚理斯多德发展了赫拉克利特的唯物的和辩证的思想，奠定了形式逻辑学的基础(《论工具》)，论证了一般与特殊的统一，认为理性原则存在于感性事物之中，从而彻底批判了柏拉图的客观唯心主义的观点。但是在肯定神为创造因这一点

上，他还是唯心主义的。

在文艺理论方面，亚理斯多德利用他那丰富的哲学和自然科学知识，对希腊文艺作出了总结。他的《诗学》和《修辞学》都是这种总结的结果。他抓住了文艺的一些基本问题，作出了在当时是最深刻的解答。

亚理斯多德的《诗学》首先阐述文艺和生活的关系，他发扬了古希腊传统的“模仿说”，认为现实世界是文艺的蓝本，文艺是对现实世界的模仿。模仿并不是消极的抄袭，而是通过观察和认识，来反映现实中具有普遍意义的事物。《诗学》第九章有一段比较诗和历史的话是极其重要的：“诗人的职责不在描述已发生的事，而在于描写可能发生的事，即按照可然律或必然律是可能的事。诗人和历史家的……差别在于，历史家描述已发生的事，而诗人却描述可能发生的事，因此，诗比历史是更近于哲学、更严肃的；因为诗所说的多半带有普遍性，而历史所说的则是个别的事。所谓普遍性是指某一类人，按照可然律或必然律，在某种场合下会说些什么话，做些什么事，——诗的目的就在此，尽管它给所写的人物安上姓名。至于所谓特殊的事则指例如亚尔西巴德^①所做或所遭遇到的事。”这段话有几点含义，首先，诗有诗的真实，它是合乎规律的，带有普遍性的，所以柏拉图说诗不显示真理的论点不能成立。其次，诗的真实不同于历史的真实，艺术的真实不同于生活的真实；诗是虚构，在虚构中揭示事物的必然性而抛去偶然性，所以诗或艺术的真

^① 雅典著名政治家。

实可以高于生活的真实。这就推翻了柏拉图认为艺术只是“影子的影子”的论点。再次，诗可以通过“安上姓名”的个别人物来显示出普遍性和必然性，这就是“一般与特殊统一”的观点。

由于认识到诗必须符合可然律和必然律，显示事物的内在联系，亚理斯多德特别强调作品必须是有机整体，从这个观点出发，他认为无论是史诗还是悲剧，都应以动作或情节为纲，而不应以人物性格为纲，因为以情节为纲，较易显出事件发展的必然性。情节要整一，一部作品只应有一个主要的情节，从开始发展到顶点，然后转到必然的结局。

亚理斯多德在《诗学》里着重分析了悲剧。第六章里悲剧的定义是重要的：“悲剧是对于一个严肃、完整、有一定长度的动作的模仿；用的是由各种雕饰来提高的语言，不同的雕饰用在不同的部分；方式是通过动作而不是通过叙述；引起怜悯和恐惧，从而导致这些情感的净化。”接着，他指出“动作须有动作的人物，人物必然具有性格和思想两方面的特点。”这样，亚理斯多德就指出了分析一般戏剧作品所必须考虑到的六个要素：动作（情节）、人物性格、思想、语言、表演（通过人物动作，不通过叙述）和歌唱（因为希腊悲剧有合唱队）。此外，他还指出悲剧所引起的情感是对人物所受灾祸的怜悯和恐惧。这些情感在看悲剧时受到“净化”，所以对心理能起健康的影响。这里也就批判了柏拉图的文艺伤风败俗的观点。

他在论悲剧时，强调动作的整一，并指出悲剧的时间不应无限制地延续。这些观点后来被古典主义者引申为悲剧的三一律。

总的说来，亚理斯多德的文艺观点是符合现实主义的。他的

《诗学》为西方的文艺理论奠定了基础，两千多年来一直有深远的影响。

读周谷城《评朱光潜的 艺术论评》^①书后

周先生这篇文章给我上了很生动的一课。原来写评周先生的使情成体说那篇文章时，我发现到周先生的美学观点和我自己过去的美学观点都是表现主义，趁研究周先生的几篇文章之便，我检查了自己过去的思想，对这种思想的错误，比前此有进一步的认识，以为如果把这些认识说出来，对周先生或许有些帮助。我的动机是善意的，并且估计到近来在贯彻百家争鸣的方针中一般学术水平日益提高了，学术讨论中所表现的学风也日益端正了，我的意见对周先生或许能产生一些良好的效果。但是现在发现周先生认为我的“动机值得怀疑”，“无的放矢”，“荒唐绝伦”，“以荒谬的说法有意识地向青年宣传，是危险的”，如此等等，我原来的估计又犯了主观唯心主义的毛病，它太不符合客观事实了。这对于我是一个很好的教训。

在评论里我提出过三个主要论点：（一）论证周先生根据误解的黑格尔唯心主义辩证法，提出所谓“无差别境界”和“断而相续”的历史观，去歪曲毛主席发挥马克思主义唯物辩证法的《矛盾论》；以知意情的循环论去歪曲毛主席的《实践论》；（二）论

^① 见《文艺报》1964年第4期。

证周先生的生物学观点，“时代精神”和“真实情感”诸说所表现的超阶级观点；（三）论证周先生以“艺术以情感为源泉”说反对毛主席的“人类社会生活是文学艺术的唯一源泉”这个以反映论为基础的文艺原则，而周先生的“使情成体”说实来自西方资产阶级的表现主义。

周先生是怎样反驳这些论点呢？他对“无差别境界”只图蒙混过关，对超阶级观点则完全避而不谈（其实这是问题的关键所在），只着重地论证“对毛主席的著作予以讥讽”的倒不是他而是我，突出了“艺术无冲突说、表现主义、心物二元的艺术理论”，去反对反映论的艺术观的也不是他而是我。利用这种王婆骂街的战术，周先生仿佛以为就可以驳倒我而挽救住他自己的权威了。

关于我自己在评论里是否“对毛主席的著作予以讥讽”以及突出了“艺术无冲突的表现主义”而反对反映论的艺术观之类问题，我不想在此置辩，读者自有公评，我愿虚心倾听大家的意见。周先生指责我“以荒谬的说法有意识地向青年宣传，是危险的”。我相信现在的一般青年乃至老年的思想水平大半不会在周先生和我之下，他们在浅而易见的错误观点方面，不至于受我的蒙蔽。恐怕也不至于受周先生的蒙蔽。所以我对于周先生的许多浅而易见的错误观点（例如第一大段关于土改的妙论以及对黑格尔辩证法的卖弄），也不想跟着他转，一一加以批驳，现在暂且就“无差别境界”和“不能说生活就是艺术源泉”两个关键性的问题，来检查一下周先生对我的评论的答辩。

“无差别境界”问题涉及对辩证法看法的问题，历史发展的动力问题，革命阶段论和不断革命论相结合的问题以及文艺表现矛盾斗争还是追求无差别境界的问题，所以检查周先生的美学观点，就必须先检查他的“无差别境界”和历史“断而相续”的哲

学观点。我在评论第一部分第三节里着重地批评了这个观点。认为历史发展不能有“无差别境界”的“断”，如果“断”了，就“续”不起来，因为就没有发展的推动力了，原文要点如下：

无差别的境界就是无矛盾的境界。据周先生自己说，“暂无差别，只是斗争的结果，不是斗争的原因”，这句话的意思只能是：无差别的境界不能成为下一步发展的原因，那么，下一步发展究竟从哪里得到推动力或原因呢？

周先生引了这段话，作为我“以为没有矛盾，还可以有斗争”的根据。实际上我的这段话正是要论证他自己“以为没有矛盾（‘无差别境界’），还可以有斗争”（即“无差别境界”之后的矛盾发展），他用偷梁换柱的办法，把这种荒谬的见解栽诬到我身上。同时，他自己还坚持这种荒谬的见解，其辩解如下：

从普通常识讲，我们只能说矛盾没有解决，才是下一步发展或斗争的原因；矛盾完全解决了，下一步发展或斗争的原因当别有所在，决不是原来已经解决了的矛盾（重点是引者加的）。

从此可见，在周先生认识中，历史发展中每一个矛盾都是孤立的，前一个矛盾解决了，这一笔账就算结清了，就到了“无差别境界”，历史发展就暂时“断”了。可是周先生以为“断”后还可再“续”，这下一步发展的原因“决不是原来已经解决了的矛盾”，所以它就势必凭空（“无差别境界”）而起，使得前一个矛盾和后一个矛盾被“无差别境界”隔断，而彼此毫无联系。周先

生的错误核心就在于此。我在评论中曾指出这种“断而相续”的历史观与毛主席的革命阶段论与不断革命论相结合的理论根本相反，想借此帮助周先生认识他的错误。我引了毛主席的两句极能说明问题的话：“民主主义革命是社会主义革命的必要准备，社会主义革命是民主主义革命的必然趋势”。如果周先生虚心一点，仔细体会这两句话的意思，就应该明白在历史发展中，前一个矛盾（例如民主主义革命所解决的矛盾），尽管解决了，而在这个过程中却就已产生后一个矛盾（例如社会主义革命所要解决的矛盾），这中间决无所谓“断”。可惜周先生把维护自己的权威看得比学习认识真理还更重要，对我建议请他思索的革命阶段论与不断革命论相结合的道理简直没有理睬。周先生在这篇文章里劈头就来一个“认真学习马克思主义理论”的大标题，他的事例值得我们每一个人为自己警惕，“认真学习马克思主义理论”做起来并不象说起来那么容易。

回到我向周先生所提的问题：无差别境界之后的发展究竟从哪里得到推动力或原因呢？这是问题的关键所在，而周先生却说：“这疑问实在是可笑的”，并且认为我提出这个问题就是主张“为着继续斗争，把矛盾保留下来”。我想反问一句，为着继续斗争，就要来一个“无差别境界”吗？周先生觉得我的问题可笑，显然以为它很容易回答，而且他也实在回答得很轻易：“唯一的原因从历史发展中来。历史无限发展，不断提出新的矛盾，就是我们继起斗争的原因。”周先生，你把你的大前提忘了，你原来认为历史发展到了一个矛盾的解决，就进入“无差别境界”了，就“断”了，我的问题就在“断”之后的“续”从哪里得到推动力，也就是矛盾如何从无矛盾境界产生，而现在你却说“从历史发展”，这是以“历史发展”来偷换“无差别境界”或

“断”。我说这是偷梁换柱，想蒙混过关！要知道，阶级社会的历史发展的推动力就是阶级斗争，而阶级斗争则象一条红线贯穿着我们的历史，它是有阶段性的，却从不间断的。从周先生的“不断提出新的矛盾，就是我们继起斗争的原因”这句话还可以看出周先生对于历史发展的另一个错误的认识：仿佛历史发展中的一切矛盾都是主观与客观的矛盾，都是“我们的继起斗争”，他根本没有认识到客观事物本身的矛盾对立的发展。他的“无差别境界”也正是主观精神方面的“无差别境界”。这也足见他的哲学基础是主观唯心主义的。

接着周先生就问我：“朱先生，看来很想凭主观愿望，把历史发展停止下来，停止于矛盾的解决，停止于无差别境界。这样，自己已先走入了绝境，还问什么斗争的原因？”周先生认识到这是“绝境”，倒是有了进步，但是请问周先生，你的全部“无差别境界”哲学基础不正是“凭主观愿望，把历史发展停止下来（先生所谓‘断’），停止于矛盾的解决（先生所谓‘无差别境界’）”吗？我不正是指出从这种“绝境”就不能找到什么矛盾斗争的原因吗？你现在把这种罪状栽诬到我身上，你以为自己就可以因此脱身了吗？周先生，你的枪法乱了，在自打耳光了！

周先生还有一个论点：“我们可以说前人栽树，为的是后人乘凉，却不必说前人栽树为的是后人栽树。一切斗争手段都是取消斗争之自身的。”王子野同志提出反对意见，认为“矛盾是永远存在的”。我赞同这个批评，认为周先生的看法实质上就是“前人斗争，为的是后人不用再斗争而只享受无差别境界的清福。”周先生说我没有指出他的“错在何处”，不但讥讽了他，而且也讥讽了毛主席的《矛盾论》。真正没有指出错处吗？错处就在取消矛盾斗争！就在向往“无差别境界”！究竟我是怎样讥

讽了毛主席的《矛盾论》呢？罪状有二，第一是我“以为斗争不可能解决矛盾”，这就讥讽了《矛盾论》的“巩固无产阶级的专政或人民的专政，正是准备着取消这种专政，走到消灭任何国家制度的更高阶段去的条件”那一段话；其次是我“更以为矛盾永远不能解决”，这就讥讽了《矛盾论》里“用不同的方法去解决不同的矛盾”以及事物经过矛盾斗争而达到矛盾的解决那一段话。例如由巩固无产阶级专政，经过取消无产阶级专政而达到消灭任何国家制度的“更高阶段去的条件”，正说明矛盾经过斗争而解决，而同时就产生下一步发展的种子，即“更高阶段去的条件”，亦即共产主义社会的条件。到了共产主义社会，矛盾的性质变了，但是矛盾仍旧存在，因为历史还要向前发展。这并非说一切矛盾都已经解决了，或是说，就已达到一个暂无矛盾的“无差别境界”。具体的矛盾是一个接着一个解决的，但是社会历史的矛盾则是从不间断的。这就是革命阶段论与不断革命论相结合的道理。前人栽树，是要解决前人所面临的矛盾，对于后人固然有一定的好处，但并不是前人栽了树，后人便可以只乘凉，不必再去栽树，去解决他们所面临的新的矛盾。一句话，这个具体矛盾的解决不能代替另一具体矛盾的解决，因而就取消了以后的矛盾。周先生的“一切斗争手段都是取消斗争之自身的”那句话如果理解为这一次斗争只是为着取消这一次斗争所要解决的矛盾，那就是正确的。但是周先生不是这样理解的，这有三点证据。第一，他明明用前人栽树，后人就不用再栽树而只乘凉的具体事例，来说明他的论点。这就是要用这个具体矛盾的解决去代替另一具体矛盾的解决，因而取消了以后的矛盾。其次，他援引毛主席的巩固无产阶级专政正是准备着取消这种专政的例子来证实他的论点，也可以说明他要取消矛盾斗争的看法，因为他的推理线

索是无产阶级专政既是准备着取消无产阶级专政，某一历史阶段的斗争就可以准备取消另一历史阶段的斗争。这是比拟不伦，无产阶级专政到了共产主义社会就会一去不复返，历史的矛盾斗争到了某一具体矛盾的解决，也就同样一去不复返了吗？第三，

“无差别境界”只有在否定矛盾的普遍性这一前提下才可以出现。因为我坚持了矛盾的普遍性，周先生所下的罪状就不只是“悲观绝望的看法”了，什么“以为斗争不可能解决矛盾”呀，“以为矛盾永远不能解决”呀，“对我讥讽，我不在乎，但对毛主席的著作予以讥讽，则大不可”呀之类罪状都来了。周先生，在否定矛盾的普遍性和坚持“无差别境界”，“历史断而相续”之类论点上，不能用曲解毛主席的著作来作辩解。你竟再三援用毛主席著作以自重，说讥讽了你，就是讥讽了毛主席的著作，这是对于毛主席著作的极大侮辱！

周先生还在为他的阶级调和论辩解，说我对他的超阶级观点的批评中“最荒唐之处”在于“认矛盾解决为阶级调和”，并且说这“对《矛盾论》是极大的诬蔑”。接着他又引了毛主席的“不同质的矛盾，只有用不同质的方法才能解决”一段话，用“六经注我”的办法，来洗刷他的阶级调和论。谁都可以看出这里的穿凿附会。承认矛盾可解决，并不一定就能保证不相信阶级调和论；资产阶级特别是社会民主党提出阶级调和论，也正是为着要麻痹工人阶级，妄想解决资本主义社会所面临的资产阶级与无产阶级之间的矛盾。我从来没有说周先生走到阶级调和论是由于他相信矛盾可以解决，而是主要根据两个论证。第一，他的“无差别境界”否定了矛盾的普遍性，取消了作为历史发展的推动力的阶级斗争。其次，他认为“时代精神”是“不同阶级的不同思想意识所构成的统一整体”，例如我们这个时代的精神就是无

产阶级思想与资产阶级思想的汇合和总和，这就是百分之百的阶级调和论。周先生对这两个论点以及评论第二大段批评他的超阶级观点的文章都避而不谈，却把“认矛盾解决为阶级调和”的罪状凭空杜撰出来，栽诬到我头上，然后把它当作草人靶子来打。这种辩论方式不但是“恶劣”的(借用周先生的字眼)，而且也是拙劣的。

周先生避开我对他的阶级观点的批评，为着辩解他的“无差别境界”，才附带地提到阶级调和论，却又“王顾左右而言他”，文不对题，这是值得特别注意的。说来说去，归根到底，周先生的问题正出在他的阶级观点。揭露他的阶级观点，正是击中他的要害。击中他的要害，他就躲躲闪闪。尽管躲躲闪闪，却掩盖不了他在辩论中所表现的立场坚定。尽管理屈词穷，他还是硬着头皮强词夺理地辩下去。但是周先生所站的究竟是哪个阶级的立场呢？这个立场的实质是旁人一目就可了然的，周先生自己最好也检查一下。

现在来检查一下周先生对我对他的艺术观的批评的答辩。我在评论中反复说明了他的“使情成体”说的艺术观是资产阶级文艺中的表现主义，是与马克思主义反映论的艺术观相对立的。周先生在答辩中，一方面把表现主义转嫁到我身上，一方面又企图论证他自己的艺术观正是反映论而不是表现主义，而且在一个大标题中大书特书“反对艺术无冲突的表现主义”！这就是说，“反对朱光潜的艺术无冲突的表现主义”，如果我还是站在艺术无冲突的表现主义立场上，我应当欢迎他的反对，一则这会对我有益，二则这就说明周先生已改正错误，站到反表现主义的立场上去了。关于我自己的现在的艺术观，我不想在此置辩，愿意倾听更多的意见。关于周先生的艺术观，它是否就是反表现主义的反

映论呢？请看答辩中的这段话：

生活是艺术源泉，出自生活的感情，更是艺术的决定因素。……我颇重视感情，朱先生竟因此谓我只承认感情为艺术源泉，不承认生活为艺术源泉；在先生看来，好象情感不出自生活，而在生活之外！

首先，我说周先生“只承认感情是艺术源泉，不承认生活是艺术源泉”，并不是因为周先生“颇重视情感”，谁也没有否认情感在艺术中的重要性，而是因为周先生在《史学与美学》里明确地说过：“人的生活，可能不一定都有情感；但是美或艺术或艺术品，都是以情感为其源泉的。”而在他答复王子野同志的文章里，更明白地指出：“不能说生活就是艺术的源泉。”因为他在一系列的文章里发挥他的“使情成体”说，因为从他答复王子野同志的文章一直到现在他答复我的文章里，他都在力图证明生活不就是艺术源泉。这些都是有目共睹的客观事实，不是我朱某“谓”出来的。

周先生现在怎样把反映论这件外衣居然披在他自己身上呢？他指责我把表现主义安在他身上安得不恰当，“在朱先生看来，好象情感不出自生活，而在生活之外”。这句话就是他钻进反映论外衣里的借口。他的推理线索显然是这样：反映论的艺术观主张艺术反映客观现实生活，情感既然“出自生活”而不“在生活之外”，那么，说“情感是艺术的源泉”，也就是名正言顺的反映论的艺术观了。换句话说，说“情感是艺术的源泉”就等于说“生活是艺术的源泉”，表现主义艺术观就等于反映论艺术观；这样一来，鲍申葵和克罗齐之流的艺术观就可以冒充马克思主义

反映论的文艺思想了！周先生，你蒙混不过去！生活是客观存在，情感是主观意识，前者是第一性的，后者是第二性的，艺术通过人的头脑（主观世界）去反映客观现实与艺术脱离客观现实去表现主观情感两种艺术观之间的分别，也就是唯物主义与唯心主义的艺术观的分别，这个分别不是周先生所能轻易取消掉的。

弄清楚了周先生的“出自生活的情感，更是艺术的决定因素”这个大前提的涵义，我们才可以更好地理解他为什么要再三就反对“生活是艺术的源泉”进行狡辩。我们不妨回顾一下对于艺术源泉问题辩论的经过。周先生在一系列文章里发挥他从鲍申葵借来的“使情成体”说，反复论证“情感是艺术的源泉”要比“生活是艺术的源泉”提法较妥当。王子野同志嗅出了这里气味不对，就提出异议。周先生在答辩中所提的论点之一是从形式逻辑出发的。他说：“不能说生活就是艺术源泉。这道理太简单了，正如我们可以说人是动物，但不能说动物就是人。”我指出他的这种逻辑站不住，因为毛主席说的是人类社会生活是“文学艺术的唯一源泉”。既是唯一源泉，在逻辑上主词宾词就可互换。周先生在这次答辩中声称他运用形式逻辑，“应该得到学者的尊重”，而我却没有尊重他，说他卖弄形式逻辑。没有人说运用形式逻辑，就不该尊重。我说他“卖弄”，是因为他是在运用错误的“逻辑”来蒙混人。他还不服气，说我也把形式逻辑玩弄错了，理由是“主宾词互换，限于彼此的‘外延’相同，亦即概念所包括的事物数量一样多。人与动物两个概念的外延并不相同，生活与艺术生活两个概念的外延并不相同。”必须指出，周先生又在这里玩弄形式逻辑，而且又玩弄错了。“生活”与“艺术”两个概念的外延不相同，“生活”与“艺术的唯一源泉”两个概念的外延在“生活是艺术的唯一源泉”这个定义里却是完全相同

的。周先生又用偷换的手段，把“艺术的唯一源泉”换成“艺术”或“艺术生活”了，仿佛大家所争论的是“生活是艺术”而不是“生活是艺术的唯一源泉”。

生活不就是艺术，谁都知道，周先生说生活与艺术两个概念的外延不相同，仿佛也认识到这个道理，而其实不然，下面一段话可以为证：“如果说生活就是艺术源泉，那么，毛主席在延安文艺座谈会上讲的‘比普通的实际生活更高，更强烈，更有集中性，更典型，更理想，因此就更带普遍性’云云，还有什么意思？”这个非难正是从“艺术就是生活”的观点出发的。毛主席的这句话的意思之一正是艺术不等于生活；但是生活毕竟是艺术典型化的基础，所以他说生活是艺术的唯一源泉。在前一事例中周先生根据“生活不就是艺术”来反对“生活是艺术的源泉”，在后一事例中却根据“生活就是艺术”来对毛主席的话提出疑问。这岂不是信口雌黄？原因不只在周先生的那套形式逻辑很不高明，尤其在他的阶级本能逼得他非得死乞白赖地把“生活是艺术的源泉”这个命题驳倒不可。你看，他时而又说毛主席的上引一段话只能“从质上去理解”不能“从量上去理解”，时而又说“生活是艺术源泉云云，并不等于生活‘就是’艺术源泉”。毛主席的生活是“艺术的唯一源泉”的原则果真只关质而不关量吗？艺术在生活中当然应有所选择，不能把生活中的一切都纳入作品中，但是它所根据的生活仍然应该是尽量全面的，而不是片面的；如果它真做到了典型化，作品所反映的生活也必然是尽量全面的而不是片面的。毛主席所说的“一定的社会生活”指的是一定历史发展阶段或一定社会类型的社会生活，而不是在量上有所限定，我们不应当把“一定的社会生活”理解为“一部分的生活”，如周先生的“外延”或“范围”说所暗示的。周先生原来

说“不满意”“从量上去理解”毛主席的话，现在却又“从量上去理解”了，出尔反尔，这就是周先生的逻辑。“是”与“就是”之争更近儿戏。说“周谷城先生是周谷城先生”和说“周谷城先生就是周谷城先生”，在具体谈话中语气或有不同，在逻辑涵义上却不能是两回事。现在周先生把这种把戏也搬出来，作为推翻“生活是艺术的源泉”原则的武器，我又要用上回说过的一句话了，周先生用心良苦啊！

载1964年5月《文艺报》第四期

题黄天朋著《韩愈研究》^①

杜诗韩笔麻姑爪，
轻诋前贤恐未公。
省识旧题真潦草，
新题潦草又龙钟。

① 耿莹庭《朱光潜先生二三事》：“到了七〇年左右，朱老……看到我书架上有一本未被抄走的线装书，黄天朋著《韩愈研究》（扉页原是他题的），很高兴，随即提起笔来，在一张薛涛笺上写了一首七绝”，即此诗。耿文载1986年3月27日《北京晚报》。——编者注

新春寄语台湾的朋友们

庆幸当年未跟你们走

朋友们：

自从1948年底你们和我分手后，一转眼就是二十多年了。从国内外报刊上看到一些关于你们的报道，还读过你们发表的一些旧诗和新诗，知道你们对于大陆家乡亲人十分怀念，欲归不得，天涯沦落的心情是很沉重的。我每看到你们的消息和诗文，就暗自庆幸当年没有跟你们一道走，否则也会感到同样的苦闷。记得北京解放前夕，北大同事陈雪屏临走时来我家力劝我走。我问他走到哪里？他说先到南京，我又问，看形势，南京也保不住了，下一步怎么办？他说，最后到台湾。我又问，大陆这一大片江山都保不住，区区台湾孤岛能保得住吗？他说，台湾是美国的战略要地，美国是绝不会放弃的。我对这一点没有他那么大的信心，也感觉到寄人篱下，仰人鼻息的生活不是个滋味。当时也有些进步的朋友向我讲共产党对待旧知识分子的政策，说我还可以照旧教书，劝我不走，于是我就留下来了。

当年留下确有思想顾虑

我留下时也不是没有思想顾虑的。我当过国民党的中央常委，这是尽人皆知的。过去一个共产党员如果落到国民党手里就会关进监狱甚至砍头，这一点我是清楚的。因此，我就怕共产党用同样的办法来对待我。北京解放，我呆在北大宿舍里怀着焦急的心情坐待处理。其实，并非如此，解放后，共产党不但让我仍留在北大任教，而且还给我很高的政治待遇和物质待遇。1957年，我被提升为一级教授，拿着教授的最高薪资。接着我就参加了全国政治协商会议，多次见到过毛主席、周总理和党中央其他领导人，经常听到他们的讲话。后来我比较细心地阅读过一些马列主义著作和《毛泽东选集》，逐渐懂得了共产党的基本方针政策和只有社会主义才能救中国的道理，从此我逐渐向共产党靠拢。

新旧对比深切感到自豪

这点理论上的认识又不断地通过一系列的实践方面的教育得到日益加深和巩固，首先是我经常有机会参加由全国政协或全国文联组织的到全国各地去参观访问和现场学习，东至沿海一带，中沿京粤路线，西至延安敦煌和玉门，北至辽沈和旅大，南至海南岛榆林等，全国几乎走了一大半，每到一处都要参观农村人民公社、各种工厂、学校乃至国防建设，和工农兵各界代表人物开

座谈会，看他们的实际操作。在这些参观访问和学习中，我亲眼看到各行各业的突飞猛进以及全国人民的冲天干劲和全心全意为人民服务的高贵品质。每到一处，我自然而然地拿新中国和我所熟知的旧中国对比，就感到新中国形势一派大好，中国人民真正站起来了！在短短的二十几年之中，就把一个贫穷落后的半封建、半殖民地的旧中国改变成为一个独立自主、初步繁荣富强的社会主义新中国。稍有一点爱国心肠的中国人，对此能不衷心感激和爱戴中国共产党和毛主席吗？从此我睁开了眼睛，也打开了心窍，深深感到生在新中国真是幸福，足以自豪，绝不能把自己置身局外，袖手旁观。

译完黑格尔的三卷《美学》

更重要的是在共产党领导和安排下，我参加了一系列的政治运动，从解放初期的土地改革运动，一直到最近的无产阶级文化大革命。我们这些从旧社会过来的人，一方面有不同水平的知识、经验和能力，还多少可以做些事；另一方面，旧思想和旧习惯的包袱都还很重，对新社会不适应。党和人民政府根据“人是最可宝贵的”和“人是可以改造的”这两条基本原则，对从旧社会过来的人，进行团结、教育、改造，使我们认识到社会主义是中国的唯一出路，自己觉悟过来，自己放下旧思想包袱，和全国人民一起，全心全意地为人民服务。这样，消极因素就变为积极因素了。二十多年来的经验证明这个政策是英明正确的，卓著成效的。

我今年已七十七岁了。在北大西语系，除掉你们都认识或知

道的美籍教授温德先生一人已过八十以外，我算是最老的了，但身体还健旺，每晨起床后即做半小时的气功和简易太极拳，风雪无阻。上午做三小时的编写或翻译，下午看报、学习或散步。春秋假日，经常到附近颐和园、香山碧云寺散步和练习爬山，我的老伴已退休，在家照顾两个小外孙。子女都已长大，各有工作，用不着我操心，家庭生活算是很幸福的。文化大革命后，校里为照顾一般年老体弱的教师，不用上班讲课，只在家里自愿地做力所能及的科研和资料工作，对我的安排是把我过去已译过一部分的黑格尔的三卷巨著《美学》译完，目前已完全脱稿了，大约有一百多万字。共产党对学术方面的研究和介绍的工作是很重视的。古今中外优秀的文化遗产都要批判地继承，推陈出新，做到古为今用，洋为中用。百花齐放，百家争鸣的方法也是要坚决贯彻的。学术上的不同意见可以辩论，可以保留，绝不轻易下结论。

赋诗一首向老友贺春节

拉杂写一些关于个人生活的情况，这有两个原因：一个是我知道有些朋友们乐于听到我的一些消息，一个是想帮助朋友们解除一些不必要的思想顾虑。共产党的政策是“爱国不分先后”。只要爱国，都有前途。对所有的旧社会过来的人都一向如此。对从大陆去台湾的你们也是如此。希望老朋友们认清形势，为国家民族的利益，为你们自己个人的利益，为解放台湾，统一祖国大业作出自己的努力。

最后，读到你们中许多人写的诗，我趁此也写一首顺口溜奉和，聊博一粲。

大陆和台湾，盈盈一水隔，
本是一家人，胡为久离别？
祖国好河山，红日东方起，
是你弃了它，不是它弃你，
金瓯不许缺，八亿人公誓，
团结力量大，欢迎你归队，
爱国无先后，革命是同志，
翘首望南天，归帆何日至？

语短情长，顺贺春节！

载1974年1月19日《大公报》

致章道衡^①

道衡兄：

久别时深系念，每遇来京同乡，都趁便打听尊况，总是不得要领，昨日出乎意外地得到来信，其喜可知！

我一直都在北大，文化大革命中受到过应得的冲击，三年前即正式得到解放了。领导上指示我把黑格尔的《美学》译完，此书第一卷译文原已在六十年代出版，剩下的二、三卷约七十万字也于最近两年译完了，已列在人民文学出版社的出版计划中，但看目前形势，这类冷门的巨著恐非当务之急，听之而已。从今冬起，参加了翻译联合国安理会文件的工作，这是国务院文教组分配给全国各大学的任务，听说大概要花几年才能译完。北大西语系只挑出六个老弱残兵，我还要负一部分校改责任，我素性闲不住，就利用这项工作来销磨时日了。

批林批孔中，我也趁便读了一些历史著作和法家著作。三千年中国历史这笔糊涂账经过这次相当彻底清算，总算比较清楚些了，这实在是件意义重大的快事。

微躯尚健，只是患白内障，阅读十字书有些吃力。到了老年，宜特别当心身体，适当营养和适当的运动都不可少。我每晨

① 此信约写于1974年前后。

都要锻炼半小时，午后都要走几里路，有时还爬爬山，每晚还喝一两泡药的白酒。

任君素不相识，待打听得结果再奉告。中舒1963年来京尚见过几次面，想仍在川大，向朋友几次打听过程纳，得不到确实消息。此复。顺致
敬礼！

弟 朱光潜

11月5日

致章道衡

道衡兄：

春初曾收到寄赐法书两帧，知兄于书法造诣日深，殊为欣喜。所赐两帧古朴遒劲，藏锋不露，捧玩之下，如见故人。弟素不能书，但爱读碑帖，正如素不能诗而每日必读诗。颇谓书法表现人品，亦表现时代精神。我国书法之日趋萎靡，自唐太宗独尊王羲之以致王欧悬为馆阁正宗之时起。此道至今仍应首推汉人，书家各有特色，尚无摹拟之风，也少弄姿作态之恶习。兄所赠两帧仍有汉魏人的韵味。弟过去搜藏碑帖颇多，前年小儿来京搬去两箱，尚有一两箱堆在乱书堆中，将来清理出，兄如须临池之助，当检寄几种。

近几月参加联合国文件译文定稿工作，一直在忙，来书迟复为歉！

拙况如常，看来大概可以活到八十，望有再见的机会。顺致敬礼！

弟 朱光潜

1975年3月28日

答荒芜诗二首

荒芜来诗称《美学史》^①，近二十年不作诗，戏占二首奉答，不计工拙，聊博一粲。

一

述美区区岂草玄，
贻讥投阁却非冤。
世人尚有候芭在，
过誉毋乃夔怜玄？

二

老来照旧忙中过，
难得浮生半日闲。
常忆闭门陈正字，

① 即荒芜1975年寄赠作者《读〈西方美学史〉呈朱光潜先生》一诗，诗云：

“曾在红楼听说诗，楚骚商榷是真知。锦江水碧长卿赋，夏口云生崔颢词。
述美谁堪称国手？译书公合是名师。穷经共道须眉白，赢得都城尽口碑。”

——编者注

不拈枯笔闯诗关。

1975年

载荒芜《纸壁斋集》（黑龙江人民出版社1981年6月版）

致章道衡^①

道衡兄：

来信收到。今日寄奉碑帖一包，其中有梁鹄书孔碑一种，龙藏寺一种，岳麓碑一种以及郑苏战和方小东（安徽的一个收藏家）所藏的一些稀有拓片。二龔为小儿取去。张黑女碑我只见过有正书局影印本，闻碑久已破坏，旧拓片过去搜寻过，没有寻到。我过去亦喜北海，他的碑文大半是亲手刻的，所搜五六种风格各不相同，云麾俊秀，不如岳麓凝炼，端州石室端庄，颇近魏碑，最为上乘。所寄种数不多，亦可略窥由汉至唐的演变大概。解放后各地修建工程中新发见古碑据说近万种，目前当然还不能拓。

收到包裹后望复一信。勿颂
时祺！

弟 光潜

4月16日

① 此信约写于1976年。

致章道衡

道衡兄：

得手教，承关注地震中情况，至感。弟所住在一楼，28日亦被震醒，但未受损伤。北京旧房屋有一部分震倒，伤亡不多。当日即遵上级指示，在户外空地搭棚居住，住了半个多月，今日上级已通知北京一时不会再有大震，可回室内住宿。住棚生活颇有少时在雨天搭夜行船风味，平静生活中偶有些小波澜亦难得也。学校即将复学上班，弟本期拟译完爱克曼的《歌德谈话录》，此系人文社与北大西语系的安排，作为我的正式工作的一部分。勿颂

时祺！

弟 潜

1976年8月16日

自破自立二首

为有防修大业在，只争朝夕敢偷闲。
不学闭门陈正字，浪抛精力闯诗关。

防修正赖百花放，讨贼宁容万马瘡，
试看举国齐歌咏，敌人丧胆我欢腾。

颂 春 苗

大地一声春雷吼，春苗破土漾春风，
病毒妖氛齐扫尽，万家锣鼓庆年丰。

近作小诗录呈 道衡吾兄斧正

弟 光潜

致许渊冲

许渊冲同志：

近患流感，来书稽复为歉。毛主席诗词的外文译文确实表达不出原作的精神风韵，特别是早期发表的。其原因不外两种：一是根本没有读懂原诗，一是外语表达能力不够。“四人帮”横行时文化部的袁水拍曾奔走京沪粤汉各校，说是征求修改译文的意见，在北大开过三四次座谈会。我们提的意见不少，还试着改译了数首，听说全国提的意见不下数千条。不料后来印行新版后，我们的意见一条也没有采纳，当时大家甚为气愤，后来才知道这全是一个圈套，袁水拍的目的是讨好江青，要删去“我失骄杨”的注解，因而把外文译本的注释全都删去，做广泛征求意见的姿态，是蒙混群众的视听。当时在京的几位朋友曾写了一讽刺诗，其中有讥袁水拍为胡笳十八拍的（袁曾写过八十封讨好江青的信），我当时也戏和了一首：“琵琶遮面不遮羞，树倒猢狲堕浊流。不注骄杨该万死，雷轰碣石解千愁！”录博一粲。

尊译对原译确实大有改进，鄙意如果要彻底，最好丢开原译文另译，才不受原译束缚，原译者不懂“指点江山”是盱衡国家大势或商讨国家大事，遂照原词字面直译，不知“江山”在外文

里并没有国家疆宇的意思。尊译也因之未改，尚可斟酌。

勿复。即致
敬礼！

朱光潜

1978年1月8日

致章道衡^①

道衡兄：

这次开会，和中舒住的地方相近，见面时常谈到您，知道健康情况不很好。得来信，知道尚能执笔写信，并不严重，尚望留意运动，不宜终日枯坐在书房里。记得兄早年常做气功，近仍坚持否，站势比坐势较有效，山东谷氏保健按摩法可参考。拙况如常，文化革命前有些译稿和译著，“四人帮”倒后，都要出版或再版了，黑格尔《美学》三卷现已由商务在排印中，旧译莱辛论诗画界限、新译爱克曼的《歌德谈话录》均由人民社在排印，《西方美学史》亦准备再版，目前在校改或看清样，所以仍很忙。下年须带文艺批评方面的研究生，虽已年逾八十，脑力虽衰，但精神仍很振奋，大约仍可活三五年，为科教事务多尽一点微薄的力量，可告慰老友。

中舒健康情况良好，兴致亦佳，近来发掘古代文物资料甚多，他正据此研究古史；则纲兄已逝世，他也谈到，不知其子女都有着落否？

世兄在科技方面有成就，听到很欣喜，如回到北京，甚望一

① 此信约写于1978年。

见。由外国回来的人会受到接待，大半要通过学校正式通知要访问的亲友，我通常都在校内。中舒开完会后即回川。匆复

即颂

春祺！

弟 朱光潜启

3月22日晚

外语学习：活的方法和死的方法

学习语言，无论是本国的还是外国的，首先要明白一点，语言是思想交流的工具，既要反映客观现实生活，又要反映主观思想感情。结合客观现实生活和主观思想感情去学习语言，用的就是活的方法，否则就是死的方法。

一篇有生命的文章或说话首先要“谋篇”，就是布置好全篇的脉络气势和轻重分寸，然后才逐段造句遣词。按照这个次第来学习，就会懂得全局决定部分与部分也影响到全局的道理，才会体会到语言的生命所在，才会体会到上下呼应的好处。这就是一般所谓“上下文关联的感觉”(sense of context)，这是语言感(sense of language)的主要组成部分。此外还有音调节奏的感觉，特别是在诗歌里。如果不顾全篇或整段，只孤立地讲求字义的语法，那就是死的学习方法。这种死的学习方法过去不知坑害过多少学习外语的青年人。

先谈字义。过去初学入门，往往离开“义”而单讲“字”，一般叫做“生词”。教学规划常把每年记住几千几百“单词”定为第一项任务，仿佛单词记得越多，外语水平也就越高。过去我有一个老同学学英语，整年整月地抱着一本字典死记硬背，到头来外语还是没有学通。近来我在校园里散步，常有热心学外语的

同学碰到我就问：“生词老是记不住，咋办？”我的回答总是很干脆：“记不住就不记呗”！对付生词就象对付陌生人的面貌，你碰见一个陌生人，下定决心要把他记住，盯着他看一天两天不放，就能把他记住吗？他是一个活人，你要记住他，就得熟悉他的生活，看他怎样工作，怎样聊天，怎样笑，怎样穿衣吃饭，如此等等，久而久之，你就自然而然地熟悉他，知道怎样去应付他了。每个生词都不能孤立地得到意义，在很大程度上它是由上下文的关联才得到它的确切意义。如果它真是生词，你就得勤翻字典，一词多义是常见的现象，须结合上下文的关联，才能决定它在当前具体场合究竟用哪一个字义才贴切。一个生词经过在不同的具体场合多翻字典，多研究上下文关联，多动脑筋，你就会认识它，记住它而且会用它了。词有词的构词法，也就是词根与词头词尾配搭的规律。结合构词法的基本规律去分析所遇到的生词，也有助于理解它的确切意义。

词义之外还有语法。语法是语言的规律，它本来也是根据实际运用语言的经验得来的，每个人都要运用语言，每个人都会有意地或无意地经常做这种总结。所以一般人对本国语言很少有请教语法课本的，用得多了，熟中自然生巧。不过学外语究竟有点不同，在初学阶段还没有很多的运用外语的实际经验可作总结，先学一点语法对不断总结经验确实大有帮助。学语法也有活学与死学之别。活学就要结合自己运用语文的实际作出总结，特别要总结犯错误的教训。死学就是结合语法条文做一些支离破碎，生吞活剥，不结合具体生活情境的“语法练习”。这就是一般所说的“死扣语法”，在外语学习中久已成为一种风气。写语法课本的是粗通外语人们的时髦勾当。在过去一年之中把大部头语法著作寄给我要求提意见的就有五六起之多。我一方面深佩这些编书人的

干劲，同时也不免惋惜他们的精力浪费。我过去认识一些语法学家，教了一生的语法，写过畅销一时的语法课本，可是在用英文写的这种课本的序言之中就有些语法错误无情地跳了出来。问题出在哪里呢？就在他们除语法课本之外，什么也不读，更谈不上什么文学修养。

为什么谈外语学习又要扯上文学修养呢？文学就是语言的艺术。没有一个名符其实的文学家不在语文上下过长久刻苦的功夫。在任何一国要找真正好的语言，大半都要从最好的文学作品中去找。我觉得初学者与其费那么大劲去死记单词，作那些支离破碎的语法练习，倒不如精选精读几篇经得起仔细推敲的散文作品或诗歌，把它们懂透背熟，真正消化成为自己的精神营养，这样就会培养成锐敏的语言感，也就会明白语言和文学不能分门别户，各自独立。

载《英语学习》第一期，1978年8月。

致崔巍

崔巍同志：

文联开会时得晤谈，甚慰久仰之忱。

兹向你介绍一位青年朋友邓伟，他是李可染老画家的徒弟，最近考取北京电影学院，今后要终生从事电影工作，请您向他指点学习的方向和方法。专致敬礼

朱光潜

1978年8月2日

致蒋路

蒋路同志：

拙著《西方美学史》已校改完，另包挂号寄奉，新增加的有下列几篇：

一、序论第二部分：研究美学史的观点与方法（谈到学习历史唯物主义的一些甘苦）。

二、第二十章总结部分：

1. 形象思维：从认识和实践的角度来看。

2 马克思和恩格斯关于典型人物性格的五封信。

增加的有三万多字，原来正文略有删削和修改。

年老眼花手颤，进度甚慢，错误和不妥之处一定难免，请您和孙、施、程诸同志过目一下，多提修改意见。

关于排印方面一些注意事项，另纸写下，随函寄上，亦请斟酌。专此

即致

敬礼！

朱光潜谨启

1978年8月9日

致阮延龄

阮延龄同志：

承寄赐论美大作，细心读过，未能尽懂，就懂得的一鳞一爪来说，确实有独到见解，不同凡响。美这个问题争论了两千多年，看来还难作出最后定论。目前似只能坚持百家争鸣方针，凡是持之有故、言之成理者都应该争鸣。大文应属持之有故、言之成理者之列。我读后受到不少启发，特别是《解美卅五》章。

承征求意见。我对论点提不出什么意见，因为其中有些是与鄙见相符的。如果要提一点意见才能酬雅意，也只有写文章的方式一点。写文章原为思想交流，要使一般读者一看就懂。尊文受禅宗语录和公安、竟陵派小品的影响很深，一般读者不易懂。我也摸索过禅宗语录，但读大文仍感到一些困难；何况现在青壮年对这种文体大半如牛听琴，写的是说理文，就要如《造化卅七》章所说的“用落落实实工夫做文章”，把理说得清清楚楚。禅宗语录的思路有些虚幻离奇，中毒的人就有脱离现代科学思路的危险。说这些话的我就是香山老妪，姑妄言之，姑妄听之吧！

我对美学的见解近来有些转变，写过一篇长文，题为《形象思维：从认识和实践的角度来看》，以补拙著《西方美学史》的总结章，年底或在科学院哲学所新办的《美学丛刊》里先发表。如碰见，请提意见。

专复。便致
敬礼！

朱光潜

1978年9月16日

年老(八十一岁)体衰目昏手颤，恕草草！

致程代熙

代熙同志：

前寄上《西方美学史》校改稿序论中“迷惑之二”一大段，经过考虑，作了一些修改，兹寄上请斟酌修改，把原来两部术稿子寄还给我。

前日得《外国文学研究》编辑部来信，说“马列主义论著学术讨论会正在加紧筹备”^①，会议在十二月初，要求我提供讨论资料我，有意将《关于上层建筑和意识形态的区别和关系的质疑》应征，您看可以公开讨论么？他们希望出版界有代表参加，我深望您践原来的许诺，前去参加。现在大家都忙，解决马克思主义文艺理论问题是当前的一件大事，而且您多年来就已在这方面作出贡献的，也义不容辞趁此再努一把力。

余冠英同志编的《唐诗选》如尚有存书，能为代购一部否？如能购得，当立即将书款汇上。

天气渐凉，请希珍摄！

光潜

1978年10月22日

^① 即全国马列文艺论著研究会，于1978年12月在武汉华中师范大学正式成立。

——编者注

建议成立全国性机构， 解决学术名词译名统一问题^①

× × 同志：

在你和我一起商讨校改黑格尔《美学》译文过程中，经常碰到译词不统一的问题。你又给我看过出版界关于这方面的一些资料，我深感这是一个急待解决但不易解决的问题。

我做过多年的翻译工作，经常发现不但自己和旁人对同一词译得不一致，就连自己前后也不一致，自己前后不一致，是由于健忘和没有养成登记卡片的习惯，和旁人不一致，是由于我身边没有一部可靠的译名词典，可请教的人也很少。假如国家出版事业管理局早日编出一系列统一的各科词典出来，这会减轻翻译工作者多少精力和麻烦！对读者当然也有好处，因为译名统一了，译文会比较正确些，读起来也会顺畅些，不会有“公说公有理，婆说婆有理”，莫知所从的感觉，对于编辑者来说，译词统一了，也会节省许多精力，免去许多不必要的争论。

我说译名统一问题也不易解决，因为这涉及一定时期的科学水平和文化水平，其中包括学风和文风问题。一个翻译工作者首

① 这是作者给商务印书馆外国哲学编辑室一位同志的信。《出版工作》发表这封信时，加了这个标题。——编者注

先要有认真负责的态度，要对原作者负责，也要对读者负责。要做到这一点，他就要三个精通，一、精通所译原文那一国语言，二、精通原文所涉及的专科学问，三、精通本国语言。这些条件具备于一身，在任何时代都是不易得的，好在我们在社会主义国家里，而且是人口众多的国家里，在集思广益方面有特别便利的条件，关键就在于领导和组织。在一些先进国家里词典和百科全书之类编辑工作都有常设机构，据我国目前情况来看，建立全国性的常设机构有许多好处，第一，机构统一，领导和规章制度统一，编译出来的译词自然较易达到适当的统一。现在是各出版机构各自为政，译者也人自为政，甲地和乙地不一致，这一学科和那一学科又不一致，怎么能希望译词达到一致呢？其次，目前编辑人材和翻译人才无论在数量上还是在质量上，都还远远不符合理想，不能适应当前形势的需要。最好有一个全国性的机构，集中现尚分散的编辑和翻译两方面的骨干人材，把培养新生力量当作头等大事来抓，抓的办法是翻译和科研结合。例如决定了译一部书，姑说是《政治经济学批判》或《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》罢，就组织一个五、六个人的小组，经过反复学习和讨论，把书的内容先懂透，然后才下笔译出，译稿也须由小组集体仔细讨论修改，在讨论过程中就随时把商定的译词登记在分门别类的卡片上，准备到一定时机，可以汇总。严格地照这样办，就会日渐提高小组人员的外文水平，中文水平，和专业知识的水平，三五年后就会改变目前混乱的局面，十年后就可大见成效，这件事须大力地抓，赶快地抓。

单靠一个全国性的编辑机构也还不够，还要动员全国各地区，各研究机构，大专院校乃至各行各业的广大群众都来关心编译事业，都有提意见的机会，才可以真正做到集思广益。解放初期编

译界曾出过几十期的翻译评论的刊物^①，极受译者和读者欢迎，不知为什么缘故，这个刊物办了一两年就停了，最近看到你借给我看的一些关于《出版工作》的内部刊物，我得到不少的教益。我建议根据解放初期《翻译评论》和现在的《出版工作》所积累的经验，重新办一个翻译评论或编译评论的刊物。这对于推进编译事业(包括译词统一在内)一定会起很大的作用。译词统一本来不是一件易事，有些问题须经过一定时期的发挥群众的集体智慧，才可望得到圆满解决。据我个人的经验来说，有一系列的译词在我心里已捉摸过十年乃至二十年以上的，至今在我心里还是悬案，姑举两个突出的例子，一是列宁的《国家与革命》，“国家”是译俄文 *государство* 的，英译作 *state*，我疑心这个词译为“政权”或“国家政权”较妥。因为“国家”一般除“政权”之外，还包括“疆土”和“人口”两个意思，而列宁所指的主要是“政权”。这涉及马克思恩格斯所阐明的“国家消亡论”。到了共产主义，消亡的是“政权”而不是一定地理区域及其人民(比如说“中国”)。另一个例子是上文已提到的《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》中的“终结”这个词。德文原文是 *ausgang*，这个词有两个意义，一是“出路”或“结果”，二是“终结”或“终点”，英译本取第二义作 *end*，中译本也是如此。东德科学院由克拉彭巴哈(*Ruth Klappenbach*)主编的新《德语大词典》中 *Ausgang* 条下引了恩格斯的这部书名，把这个词解释为时间上的一个“段落”(*Abschnitt*)。此外我还看到斯屈柔克(*Dirk J. Struik*)替纽约国际出版局1964年新出版的马克思的《经济学一哲学手稿》英译文所写的长篇序言，提到恩格斯的上述著作时，却把

① 即出版总署所编《翻译通报》。

Ausgang解释为“出路”或“结果”的意思，足见这个词在西方各国马克思主义者中间也不一致，我疑心Ausgang译为“终结”似不妥，因为马克思的唯物辩证法和唯物史观正是在批判继承黑格尔和费尔巴哈的基础上建立起来的，而恩格斯的全文最后一句话是很明确的：“德国的工人运动是德国古典哲学的继承者”，怎么能说德国古典哲学到马克思时代便已“终结”了呢？

我想一般翻译工作者心中都难免有一些与此类似的疑难。如果有一个公开的编译评论刊物，让编译工作者乃至一般读者提出来公开讨论，那不但会逐步解决一些疑难，而且也会使翻译界学术研究的空气活跃起来。你是否可以把我的这些意见转陈国家出版事业管理局，请予以考虑？

这次就提这些，我在上文提到“适当的统一”，意思就是说统一不是绝对的，要有一个适当的限度，关于这一点，以后如有机会再谈吧。

此致
敬礼

朱光潜

载1979年《出版工作》第一期

致阮延龄

阮延龄同志：

吴同志携来雅教，已拜读。尊文匆匆中看过几条，很有意思，当留下细读。承惠赐虾米，甚谢，愧无以为报。

过去印的一些拙作，在打砸抢之中都已丧失。兹寄上近一年来写的三篇文章，请赐教。《论形象思维》一文已交《美学论丛》，由上海文艺出版社印行。今年接受的任务是仿照过去《谈美》的笔调，在学习马列主义的基础上另写一本《谈美》，就一些美学上关键问题谈点新的认识。今年指导两名研究生，还有些社会活动，大半经常在忙乱中。微躯尚无大病，可告慰者仅此耳。

匆复。即贺春节！

朱光潜

1979年1月15日

致蒋路

蒋路同志：

柏拉图《文艺对话集》的“译后记”似可不改，只是读者来信指出第十一页有句话译错了，应改正。

“译后记”后面附加了几句话，均另纸抄下，夹在第十页和第三六六页。

Maurois的《雪莱传》和《拜伦传》找出另寄上。《西方美学史》出版后我想自费另购五十部或四十部，能办到否？勿颂时祺！

绳武同志统此问好！

朱光潜

1979年5月23日

致温小钰^①

中央民族学院汉语系温小钰同志：

你们来信已收到。

本月份我要陆续参加两个会议，大半时间不在校，不能接待来访，请原谅。

关于上层建筑与意识形态问题，我发表过一篇短文^②，随函寄上，请提意见。

关于共同美问题，过去《人民文学》发表过何其芳同志回忆毛主席关于这个问题的谈话^③，可查看一下。我个人是赞成对文艺美不同的民族、不同的阶级在不同的时代可能引起同情共鸣的，否则我们今天就不能欣赏古典作品了。

匆复。顺致

敬礼！

朱光潜

1979年6月3日

① 1979年5月，中央民族学院等十四所院校编写《文学理论基础》，温小钰代表编写组向作者请教，得此回信。——编者注

② 指作者发表在《华中师院学报》1979年第一期的《上层建筑和意识形态之间关系的质疑》。——编者注

③ 指何其芳发表在《人民文学》1977年第九期的遗作《毛泽东之歌》。

——编者注

致朱铁苍

铁苍老兄：

多年不通音问，想望为劳！近参加政协会议，遇福建委员林女士，欣闻老友尚健在，深为欣慰！去冬高觉敷来京，曾到寒斋见访，他尚无衰老相，依旧健谈。我辈在香港时上山散步，形影不离，同学中有“三圣”之称，人妖肆虐时都遭到打击，但都活过八十高龄，亦足自慰。随函寄赠拙著《西方美学史》上卷一册（下卷待明年3月出版），老兄是史学家，请务提修改意见。专此

敬颂

起居佳快！

弟 朱光潜

1979年7月10日，北京大学燕东园66号。

致章道衡

道衡兄：

得手书，知去年患过胆结石和肺炎，经医疗已全愈，甚为欣慰！此两症均属险症，全愈后尚须随时注意营养，行动虽不便，但仍忌枯坐不动，可多做一些轻微锻炼，如散步做气功之类。看书亦只宜当作消遣，不必多费脑筋。随函寄赠《歌德谈话录》一册，谨供消夏。五届政协会议中，和中舒在人大会堂匆匆晤谈几分钟，他比去年还更健康，心情亦更开朗。匆匆中还谈到兄，说令郎在美学有专长，不久或回国讲学，但未提到令女，是否二人都在美？砺夫五七年即打成右派，文革中当然是主要打击对象之一，后因病逝世，夫祥胡同住宅久已交出。“四人帮”打倒后，章夫人李健生同志即已恢复政治生活，这次政协会议中见到她，据说砺夫冤案可平复，惟须稍待，统战部有话给她。拙况如常，惟行动已觉艰难，健忘异常，用脑不能集中，尚勉强带两名研究生，偶应邀写点美学小文。惟乐观依旧，尚可告慰。经常颂渊明“纵浪大化中，不喜亦不惧，应尽便须尽，无复独多虑！”以为座右铭，亦愿以此奉赠。

问好！

弟 潜

1979年7月14日

对当前教育改革的一些想法

打好四个现代化第一个战役的一个重要方面,就是办好教育。我们所培养的人才,要有社会主义的觉悟,有为人民服务的责任感,要有基本知识和在实践中训练出来的才干和技能。我们现在的教育离这些要求还很远。教育事业同经济建设一样,也要经过调整、改革、整顿和提高。我想就搞好当前教育改革问题,谈三点想法。

一、一切要从实际出发,要从全局着眼,就是要看到全国一盘棋。政治经济是一个大的全局。教育是这个大的全局中的一个部分。它受政治经济条件的制约并为政治经济服务。就现在这个历史阶段来说,要实现四个现代化服务。从这个实际出发,我认为我们的教育制度和教育思想都要来一次必要的调整和改革。过去有一种传统的观念,把教育事业只看作由小学经过中学、大学到研究院这一条轨道,而轻视职业教育,甚至不承认职业教育是真正的教育。这种歧视职业教育的思想,在现行的中学教育结构中也还有明显的反映,它障碍着教育事业的发展。而这种教育思想和教育结构正是首先要调整和改革的。在我们社会主义国家里,人人都要为人民服务,也就是人人都要从事一种职业,而从事任何一种职业都要经过必要的教育训练。职业有难易之分,所受的教育训练当然也就有深浅之别。我们现在要尽快地实现四个

现代化，就要搞高精尖。要训练出一大批受教育期限比较长，教育基础比较深广的高级专门人才，所以普通教育还是迫切需要的。不过在全国人口比例上，接受普通教育升入高等学校的人毕竟只居少数，而绝大多数人却要从事一般较平凡却不因此就不重要的无数其他职业，因而就要受专门职业的教育。我们是社会主义国家，要从广大人民的利益着眼，要考虑到他们的就业问题，也要考虑到我们目前百废待举，各行各业都缺乏受过专门训练的人去做。所以，对职业教育决不能轻视。办好职业教育也并不比办好普通教育容易。我们既要努力提高普通教育的质量，又要大力办好职业教育。在职业教育中有深造的人，也可以有升到高等院校乃至研究院的机会，不要把界限划分得太死。

二、要重视师范教育。师范教育是训练各种学校教师的，是教育中的“工作母机”。教育质量高低，大半取决于教师质量高低。合格教师的缺乏，是今天各级教育普遍存在的问题。有一种错误的流行的见解，以为只要对所教的那门课有些根底，就可以任教师，不一定要受什么师范教育。“凑合”着教当然也可以，毕竟不太理想。毛主席经常教导我们说，教育者自己也要受教育。这句话的涵义很深广，不单指师范教育，但也不能不包括师范教育，教育本身就是一门科学。有它的认识方面的规律和实践方面的经验。它涉及教学制度、教材的处理、教学法、教育心理学、儿童心理学，以至教学手段(例如电化教育)一系列相关的科学。如果想使教学收到最大限度的实效，教师们学过师范或懂得一些教育学和教学法，肯定会大有帮助。我们目前应首先克服轻视师范教育的思想，小学和中学的教师应该受过一两年相应的师范教育。这种师范教育可采取定期轮训式，不必担负开设教育学以外的其他各种学科的任务，其他学科应该在中学或大学里先打好

基础。

三、要按教育规律办事，重视教育学和教学法的研究和应用。

首先，搞好教育工作必须按教育规律办事，而不能随着一时流行的风气时而东倒，时而西歪。例如解放初期俄文吃香，学英文的都纷纷改行学俄文；近来提倡引进西方先进技术，英文又吃香，学俄文的又纷纷改行学英文。这就造成不少人力的浪费以及应掌握的资料（先是俄文的，后是英文的）的奇缺。另一个例子是，举办数学竞赛是件有意义的好事，但是让竞赛中成绩特优的学生，不管其他科目的基础如何，不经过补习直接升入大学，造成他们入大学后学习其他科目的困难。这些都需要认真总结经验。

其次，在教学法方面，目前不少教师由于缺乏教学经验，对学生只是一味灌输知识，不善于进行启发式教学。同时，还受速成急就的思想的支配，也就是搞“突击”。突击是临时应变的事，只可偶一为之，而学习是生活中的经常任务，重点不应在于死记呆板的知识，而应培养独立工作、独立思考和从事创造发明的能力。方法是“锲而不舍”。把所学的东西真正消化理解，并运用于实际，现在许多学校，尤其是小学，课程排得过分繁重，把上下午都塞满。回家后还要带回大量家庭作业，有时要做到深更半夜，还要拖着家长陪着做。学生、教师和家长心里都担忧的是，考不出好成绩而影响升学。于是，增加作业，考试频繁，造成学生负担过重。大学里也有这种情形。我看到北京大学的同学们终日在膳厅和教室或图书馆之间背着书包来往奔波。学生肯钻研业务，这比起“四人帮”横行时期，风气确实有令人鼓舞的转变，但是，一定要注意不要使学生负担过重，以致影响身体健康和放松政治思想教育。

在当前对教育事业进行调整、改革、整顿、提高的过程中，

以上三方面的问题，希望能引起重视，并能得到解决。

载《人民教育》第八期，1979年8月。

致陈望衡

望衡同志：

来信收到。查日历上来访者记录，你社袁副主任确实来过。我年老健忘，此是一例。

关于选集事我原想由你社单出，曾致函商取上海文艺出版社同意，近得该社复信，仍坚持要出，他们约我在先，只好维持原议，让他们出解放后的，你社出解放前的，将来看是否可以略举解放后的三四篇。我研究美学主要是解放前的事，无论从质看还是从量看，解放前的著作都较重要。这当然是个人敝帚自珍的看法。解放前的材料现在大体搜齐了，解放后的材料一时还不易搜齐。我自己年老杂扰多，不能参加编辑工作，研究生凌同志也有他的学习任务，可以帮一点忙，但不能负专责，所以这件事如必须进行，主要的编选工作还要仰仗你社。上海文艺社的来信寄上一阅，阅后仍望寄还。匆致敬礼

朱光潜

1979年9月20日

谈语文基本功

北京大学五四文学社在创办一个刊物，约我写一篇有针对性的稿子。我就由五四文学社这个名称联想到毛主席在《反对党八股》中说过的一句话：“党八股是对于五四运动的一个反动”。毛主席肯定了“号召人民起来反对老八股，老教条，这就是五四运动时期的一个极大的功绩”，但是它“后来被一些人发展到了它的反对的方面，产生了新八股，新教条”。这种新八股就是洋八股或党八股，“它们不是生动活泼的东西，而是僵硬的东西了；不是前进的东西，而是后退的东西了；不是革命的东西，而是阻碍革命的东西了。”

《反对党八股》这篇光辉文件发表在1942年，差不多半个世纪过去了。中间经过林彪和四人帮肆虐流毒达十年之久，党八股不是消灭了而是更滋长了。所以我们今天还面临着五四时期的那个反对八股和教条(尽管已不是“老”的)的艰巨任务，即解放思想，冲破禁区的任务。

关于这个艰巨任务，大家已说得很多，我在这里只想谈一个问题，就是作为文学工作者，我们都还有练语文基本功的问题。文学本来就是语言的艺术。“工欲善其事，必先利其器。”语言就是文学工作者的“器”。我们对“语言”这个器大半还没磨得很锋利。这也是新八股的病根之一。毛主席所指出的八条罪状对

我们多数人都还适用，例如“空话连篇，言之无物”，“装腔作势，借以吓人”，“语言无味，象个瘪三”等等，我们每个人在写完一篇文章之后，最好先认真检查一下，看看自己犯了这些毛病没有。

语文这个基本功究竟该怎样练呢？当然应先通过写作实践，写完后亲自认真检查，便是一种练的功夫。毛主席在《反对党八股》里还引了鲁迅复“北斗杂志社”谈作文的八条规则中的三条，都值得我们悬为座右铭，特别是原信中的第四条就是属于练语文基本功的，原文如下：

“写完后至少看两遍，竭力将可有可无的字、句、段删去，毫不可惜。宁可将可作小说的材料缩成速写，决不将速写材料拉成小说”。

“写完后至少看两遍”就是认真检查。“可有可无的字、句、段”便是“废话”，删去废话，文章便可做到简洁凝炼，“把小说材料缩成速写”，也是要求简洁凝炼。鲁迅说删削“毫不可惜”，做起来要“竭力”，一般写文章的人都有“敝帚自珍”的习气，“文章是自己的好”，舍不得下狠心对自己的文章动大手术。他们爱惜自己的“废话”，却不爱惜纸笔墨，不爱惜读者的时间和精力，造成目前我国大浪费之一，实在是拖四个现代化的后腿。

文章是思想的表现，炼语文从根本着手还在炼思想。即古人所说的“炼字不如炼意”，思想空洞，语言就必空洞；思想乱，语言也就必杂乱。语言要“有的放矢”，实际上就是思想要“有的放矢”。炼字过去叫做“推敲”。韩愈在月下看到贾岛对自己写的“鸟宿池边树，僧推月下门”两句诗，在反复吟哦，踌躇不

定。韩愈就建议把“推”字改成“敲”字。这一字之差，便差以千里，“推”就显得这位诗僧莽撞，没有什么闲情逸致，而整个气氛也有些紧张，不那么幽雅。足见韩愈改的表面上是“字”而实际上是“意境”，是“思想”。“推”与“敲”不只是两个不同的字，却代表着两种不同的现实环境和人物性格。所以这里也就有“典型环境中的典型人物性格”的问题。所谓“炼思想”就是要努力认识到特定现实情况下的典型环境和典型人物性格，推敲“此事虽小，可以喻大”，其实就是走文艺的现实主义道路的问题。

在语文基本功方面，苦练还要加勤学。学什么呢？首先要学人民群众的活的语言。这一点也是毛主席《在延安文艺座谈会上的讲话》中早就强调过的，他说：

“……什么叫做大众化呢？就是我们的文艺工作者的思想感情和工农兵大众的思想感情打成一片，而要打成一片，就应当认真学习群众的语言。如果连群众的语言都有许多不懂，还讲什么文艺创造呢？”

在我们的老一代作家中，老舍和赵树理等同志对群众的语言都下过大功夫，所以在感情思想上能和人民群众打成一片，而他们的作品也特别受人民群众的欢迎。一个民族的大诗人往往是民族语言的创造者，但丁就是一个著例。文艺工作者把群众的语言学习到手，在创作中加以洗炼，反过来又教导群众怎样运用较简洁准确生动的语言，这也有助于汉语的规范化。文艺工作者也应认识到自己的这一份责任。

除现代语言之外，我们还须适当地研究古代诗文，因为在文

学和语言方面也都不能割断历史。我国有句老话：“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟。”过去我国学习诗文的人大半都从仔细揣摩一些模范作品着手，精选若干篇名著读熟懂透，不但要抓住意义脉络，还要抓住声音节奏，因为语文的美有一部分来自声音节奏。这就要高声朗诵，反复吟哦玩味，才能抓住文章的气势和神韵，把它浸润到你脑里和筋肉里，等你自己动笔做诗写文章时，类似的气势和神韵无意中也就来了。文言的诗文如此，语体的诗文是否可以照办呢！从话剧演员和曲艺演员的训练方式看，语体的诗文似更宜于朗诵，也更需要朗诵。我从侯宝林的说相声中懂得了这个道理。语言学是一门科学，要学的东西当然还不只此，对语法，语音学，修辞学如果结合模范诗文多研究一点也还是大有用处的。这里就不能多谈了。

载《未名湖》第一期，1979年10月。

致蒋孔阳

孔阳同志：

9月下旬以来我一直在城里参加民主党派的和文代会的会议，昨因事请假回校，才读到来示和惠赠的《复旦学报》第五期，急拆读《建国以来我国关于美学问题的讨论》大文，感到欣喜，一则喜故人无恙，二则喜故人仍坚持美学研究，态度认真，对当时论争中各派所持的要点作了简赅明了的概述，持论之极公允。这是多年没有见到的一篇好文章，我年老健忘，对当时争论的情况已很模糊，有两个出版机构约我出一本过去的美学论文集，正愁不易下手，原来保存的有关资料已久被没收，大文为我提供了搜寻资料的线索，也替编辑者提供了很好的准绳，所以无任铭感。

这些年来我没有读到美学方面的新书，但一直在钻研马克思主义经典著作，因此认识到当时参加讨论者(包括我自己)大半没有掌握马克思主义，特别是对美学极为重要的1844年的《经济学—哲学手稿》，美学讨论中我已涉猎到这部重要著作(后来提到的实践观点即据此)。此书中文译本多错误，中文亦艰晦不易懂，所以把其中关键性的“异化的劳动”和“私有制与共产主义”依德文原文改译出，并结合《资本论》第一卷论“劳动”节和恩

① 此信以《给蒋孔阳副教授的信》为题发表在《复旦学报》(社会科学版)1980年第一期。收入全编，改以《致蒋孔阳》为题，以求统一。——编者注

格斯的《从猿到人》，写了三篇短文介绍马克思主义的美学基本观点，可以代表我近来有所改变的美学观点。主客观统一的观点仍坚持不变，不过所举的理由较过去较清楚，较充足。此稿已交社会科学院，将来如出版当寄奉求教。

今春以来应上海文艺出版社之约，写了一部《谈美书简》（共十三篇，约七万余字），稿已寄出，出版以后拟寄奉求教。

文艺出版社拟为我出一本主要属解放后的美学论文选集，在选目方面我想请该社编辑部就近求教，现在大家都忙，此系不情之请，如蒙惠允，当通知该社编辑部。写到这里文代会有电话来，催进城开会，匆匆就此打住。此致
敬礼！

朱光潜谨启

1979年10月5日

载《复旦学报》（社会科学版）1980年第一期

致程代熙

代熙同志：

得来信，多承关注甚感！

意大利汉学院沙巴蒂尼教授评论拙著《文艺心理学》一文是认真下过功夫的，^①观点微有不同，原是意中事，寄上请审阅，听凭您处理。原文用后尚请寄还，我准备给他写一封感谢信。

希望在文代会中可以见到您。匆致
敬礼！

朱光潜

1979年10月29日

29日进城住校尉胡同总参第四招待所北楼二楼636室，文代会到11月14日闭幕。住处不佳，我只想参加大会，不参加小组讨论。

① 指[意]汉学家沙巴蒂尼评作者《文艺心理学》的长篇论文(英文，题为《朱光潜〈文艺心理学〉中的克罗齐主义》，《读书》1981年第三期以《外国学者论朱光潜与克罗齐美学》为题发表了该文的部分章节译文(申奥译)。

——编者注

致程代熙

代熙同志：

昨晚才从文代会住址返校，得读手教，多承关注，至感。〔意〕汉学家论文，当遵尊意处理，《文艺心理学》旧存的一册，即寄供参考，并望早日寄还，因为上海和湖南都要替我出一个选集，决定选目时要用。此书香港和台湾都翻印过，我没有见到，听说删去了朱自清先生的序文，正文也略有删改。

文代会中遇见过良友出版公司的经理赵家璧同志，他说他搜到过一位瑞士学者评论我的美学思想的论文，并且答应寄我一看，收到时亦拟寄供参考，如何处理，亦悉听尊意。

《西方美学史》下卷和《拉奥孔》译本出版后均望按上次自买的数目寄给我，因为索阅者颇多。《歌德谈话录》久已送完，还不断有人当面或来信索取，如加印，亦望购三十册。此事是否由绿原同志主管，请转告他一声，文代会中匆匆见过他一面，没有详谈。

回校后来信积累颇多，大概要两三日才能处理完。尊文《歌德谈文艺创作中的几个问题》还没有来得及细读，争取早日细读，如有所见，当随时奉告。匆致
敬礼

光潜

1979年11月18日

• 469 •

致陈望衡

望衡同志：

最近参加民主党派会议和文代会，总共花了一个多月。昨日陈贻焮同志转示来示和大文，匆匆读过。欣悉正在认真研究美学，这种决心和努力是可佩服的，至于意见，各人都可以有不同的意见，不必强同，我只有在研究方法和写作方法上可进两点忠告：

第一，搞美学必须先弄通马克思主义，马克思一向认为艺术是一种生产劳动，首先要从实践观点出发，而我们过去大半都只从认识观点出发。先有生产劳动的实践，才有艺术和美感（可细读《经济学—哲学手稿》第三稿《私有制与共产主义》篇，《资本论》卷一第五章论“劳动过程”一节，以及恩格斯的《从猿到人》，这是基本功）。如果对此没有搞透，就很难解决美学中的一些问题。

第二，开始写论美学问题的文章，宜选现实生活中某一个有关美学的具体问题深入地思考，自己有了把握之后才动手去写，写时要着眼使读者不但能懂，而且感到心悦诚服。大文把许多大问题都放在一篇二万多字的文中去解决，这是很难写得好的，不妨重温一下毛主席在《反对党八股》里引用的鲁迅所举的写文章的规则。要想好再写，不要随想随写，弄得层次不清，甚至先后

矛盾，例如文艺与政治思想的关系在大文中前后提法就似不一致。

匆匆中就提这两点吧。便致
敬礼！

朱光潜

1979年11月24日

致许渊冲

渊冲教授：

得手教，多承关注，至感！

尊译《毛主席诗词》久已读过，后来陆续收到《毛主席诗词》译文不下四五种，较之尊译均有逊色，问题大半出在对原文的理解和对外文的掌握，最坏的还是官方译本。来示所标出的意美音美和形美确实是做诗和译诗所应遵循的，以外语译中诗最难掌握的似仍在音，如原诗用格律，译文亦用格律当然较妥，但音亦不仅在格律，而且意形音三者不可偏废，还要结成融贯的统一体，严氏信达雅的标准仍较周全，三者都要涉及意形音。

近年来我专搞理论工作，对于文艺作品久已荒疏，在翻译方面亦只偏于散文理论著作，所以对译诗问题实不敢赞一词，妄陈所见，尚望指正。

《歌德谈话录》久已售完，分配给我的也久已送完，现正在加印，俟出版时当寄一册求教。匆匆便致
敬礼

朱光潜

1979年11月26日

致陈望衡

望衡同志：

前对大文提了一点直率的意见，得来信知不见罪，很高兴。做任何科研都要有“攻关”的勇气和耐心，“事在人为”，祝您坚持下去。《经济学—哲学手稿》极重要，原译文很差，我曾改译了其中关键性的两章：《异化的劳动》和《私有制与共产主义》，并写了长文把这部书和《资本论》中的“论劳动”以及恩格斯的《从猿到人》串通了谈美学的实践观点。译文和介绍文已为社会科学院取去，将来如出版，当奉告并请提意见。

大文遵命寄还。

我现在正在为“选集”选目重阅《文艺心理学》和《诗论》，从其中选些章节并略加删改。你社还不见有正式信来，对于“选集”的篇幅、内容和删改均望详示社里的意见。明年一到，我就要做其它工作，没有时间搞选集了。顺致敬礼！

朱光潜

1979年12月5日

题沈祖棻遗著《涉江诗词稿》

易安而后见斯人，
骨秀神清自不群。
身经离乱多忧患，
古今一例以诗鸣。

独爱长篇题《早早》，
深衷浅语见童心。
谁说旧瓶忌新酒，
此论未公吾不凭。

千帆惠寄子芑夫人诗词遗著二卷，忙中急展读，不忍释手，因题题寄千帆致敬，时年八十有二，龙锺昏聩，不计工拙，情不自禁也。

朱光潜

于北京大学

载1980年《读书》第六期^①

^① 《读书》1980年第六期载荒芜文《师友之间——我所知道的朱光潜先生》，文中录有此诗。——编者注

缅怀丰子恺老友

子恺是受“四人帮”残酷迫害者之一，含冤去世已一年多了。他在我心中仍然活着，他是个令人难忘的人。

我认识子恺还在半个世纪之前。江浙战争把我在上海教书的一个学校打垮了，夏丏尊把我介绍到浙江上虞白马湖春晖中学教英文，那里同事的有夏丏尊、朱自清和丰子恺等人，我们课余闲暇时经常在一起吃酒聊天，我至今还记得子恺酒后面红耳赤，欣然微笑，一团和气的风度，这时他总爱拈一张纸乘兴作几笔漫画，画成就自己制成木刻，让我们传观，我们看到都各自欣赏，很少发议论，加评语。当时我们向往教育自由，为着实现自己的理想，不久就相继跑到上海去创办一所立达学园和一所开明书店，并筹办一个以中学生为对象的刊物《一般》。我们白手起家，经常欣然微笑道闲自在的子恺也积极参加筹备工作，我才看出他不只是个画家，而且也是肯实干的热心人。但是在繁忙中只要有片刻闲暇，我们还保持嚼豆腐干下酒谈天的老习惯，子恺也没有忘记他的漫画和木刻，我常用“清”、“和”两个字来概括子恺的人品，但是他胸有城府，“和而不流”。他经常在欣然微笑，无论是对知心的朋友，对幼小的儿女，还是对自己的漫画和木刻，他老是那样浑然本色，无爱无嗔，既好静而又好动，没有一点世故气。他是弘一法师的徒弟，在人品和画品两方面都受到

弘一的熏陶。我在白马湖时，弘一也来偶尔看望他。他曾一度随弘一持佛法吃素。抗日战争胜利后，弘一去世，子恺还不远千里由贵州跑到四川嘉定请马一浮为他的老师作传。当时我也在嘉定，乱离中久别重逢，他还是欣然一笑。我从此体会到他对老师情谊之深挚。解放后不久，他和我都当了政协委员，他每逢开会来京，相见仍是“欣然微笑”，可是最后一次他的健康和兴致都已不如从前，尽管我们两人是同年，他的“黄昏思想”已比我浓得多了。后来他和我一样受到“四人帮”的无情打击，他的受到人民喜爱的漫画被批判得体无完肤，现在重见天日，我这个后死者只有缅怀他在世时那种忠实于艺术和忠实于师友的风度，不禁有人往风微之感而已。

我先从子恺的人品谈起，因为他的画品就是他的人品的表现。一个人须是一个艺术家才能创造出真正的艺术作品。子恺从顶至踵，浑身都是个艺术家。他的胸襟，他的言论笑貌，待人接物，无一不是艺术的，无一不是至爱深情的流露。他的漫画可分两类，一类是拈取前人诗词名句为题，例如《月上柳梢头，人约黄昏后》、《指冷玉笙寒》、《黄蜂频扑秋千索，有当时纤手香凝》之类；另一类是现实中有风趣的人物的剪影，例如《花生米不满足》、《病车》、《苏州人》之类。前一类不但有诗意而且有现实感，人是现代人，服装是现代的服装，情调也还是现代的情调；后一类不但直接来自现实生活，而且也有诗意和谐趣。两类画都是从纷纭世态中挑出人所熟知而却不注意的一鳞一爪，经过他一点染，便显出微妙隽永，令人一见不忘。他的这种画风可以说是现实主义和浪漫主义的妥贴结合。

子恺的文化教养是既广且深的。他早年学过西画，所以懂得解剖和透视。他到日本留过学，接触到日本的浮世画和日本文学，

曾翻译过一些小说，晚年还译完《源氏物语》这样的巨著。不过形成他的人品和画品的主要还是中国的民族传统文化传统，他熟悉中国诗词，又从弘一学过书法，下过很久的功夫。他告诉过我，每逢画艺进展停滞，他就练写章草或魏碑，练上一段时期之后，再回头作画，画就有些长进，墨才“入纸”，用笔才既生动飞舞而又沉着稳健，不至好象飘浮在纸上。从子恺的例子我才开始懂得中国“诗画同源”和“书画同源”的道理。

子恺是近代中国的第一个漫画家和木刻家，他对画艺的功绩，将来历史会有公论。我所惋惜的是他的几十年的画稿已大半散失，仅存的只有青年书店印行的一部《子恺漫画选集》，现在在市上已不易找到。这部选集倒是选得很精，而且是由他本人进行木刻的，我希望关心漫画和木刻画的出版界领导能设法使这部选集再印出来，这不应该是件难事。

1979年

载《艺术世界》第一期，1980年1月。

谈一词多义的误译

《翻译通讯》编辑部邀我在该刊正式发行之际作笔谈，我感到在我国进入社会主义现代化建设时期，办这样一个刊物很有必要，愿借此机会祝愿它在广大读者和翻译工作者的关心和爱护下茁壮成长，为促进我国翻译事业的进一步发展作出积极贡献。鉴于一词多义的误译是翻译中经常出现的一个问题，我想在这里谈谈这个问题。

一词多义是各国语言中普遍现象。翻开任何一部较详细的字典，都可以发现在一个词条下往往举出几个乃至几十个意义。在翻译一篇文章时碰到一个有疑义的词怎么办呢？一个词不能单就它本身而确定它的意义，要看上下文来决定，要看字典里所举的许多意义之中究竟哪一个意义符合上下文再作出选择。如果单凭自己所记得一个词的最常用的意义，那就不免要犯错误。我近来学习马克思的一些经典著作，经常把原文对着译文看，就看到不少的严重错误。现在略举几个例子来说明这个问题。

(1)theorie, 这个常用词的最流行的一个意义是“理论”。例如“进化论”也可以说“进化的理论”，原不算错。但是我读马克思的《经济学—哲学手稿》时就遇到感官(例如人眼)是“理论家”这样的译文(两三种译本的译文都是如此)。我就看不懂，眼睛怎么就成了“理论家”呢？原文用的是theoreticker，照字面

看好象不错。但是马克思在上下文讨论的是感官和感性认识而不是推理或理性认识，说眼睛是个“理论家”就大有问题了。原来theorie这个词在希腊文的原义是所看到的东 西 或 所 看 到 的 情 景。这个词与theater同源，theater是“戏剧”，原来也指“所看到的情景”。所以theorie的本义只是一种“看法”或“认识”。

“看法”或“认识”可以是理性的，也可以只是感性的。眼睛只管感性认识，推理却是头脑的事。马克思的原意也不过是说眼睛这种感官是一种认识器官，并没有说它是个理论家。马克思经常拿theory(认识)和practice(实践)对举。一般地说，遇到这两个词对举时都只宜译为“认识与实践”，不宜译成“理论与实践”。

(2)physic，这个词作为名词后加复数词尾s时，是指“物理学”，但也有“身体”或“肉体”的意义，例如身体锻炼叫作physical training。马克思有时拿肉体和精神对举，“肉体”的原文正是physic，而中译文却把它译成“物质”，于是“肉体生活”便成了“物质生活”。“肉体生活”固然也是一种“物质生活”，但不是一切物质生活都只是肉体生活。

(3)德文中最常见的wesen这个词，它既可以作“存在”(具体的东西)讲，也可以作“本质”(抽象的实质)讲。马克思拿“思维”和“存在”对举时，“存在”用wesen就是取wesen的具体的意义，费尔巴哈的《基督教的本质》这一书名中的“本质”原文是wesen，则是取wesen的抽象的意义。马克思拿存在与本质对举时用existenz und wesen。“存在”用了更流行的existenz，而wesen就显然只能指“本质”。同时，马克思是肯定“存在与本质统一”的。中译文对这几个词在马克思的术语里的同异有时不很理解，因而常常出现误译。这个例子说明要理解一个词的准确意义，单靠本文的上下文还不够，有时还要理解作者

的思想体系和用词的习惯。

(4)常引起争论的humanismus (英文humanism) 这个词流行的译法是“人道主义”、“人文主义”和“人本主义”。这个词在文艺复兴时代才流行。起初是指学校里与神学对立的、人文学科。在四世纪到十四世纪的一千多年中,西方只有训练僧侣的学校,神学就包括一切学问,到十四世纪后期才有“世俗学校”,除神学以外还添设一些“人文学科”,叫作humanities。当时人文学科就只有希腊、罗马流传下来的古典文学艺术乃至历史、哲学和科学。“文艺复兴”这个词本指“古典学问的复兴”。所以“人文主义”用来指古典文艺复兴这个运动是恰当的,它带有反基督教会封建统治的性质,是历史上一个进步的甚至革命的因素。如果把“人文主义”用在文艺复兴以前或以后,就不那么恰当了。不过人文主义的实质还是与神道对立的“人道主义”,人道主义强调的是“人的尊严”这个新兴资产阶级的理想。希腊人并没有讲过“人道主义”,只讲过“人是衡量一切的事物的标准”,“人本主义”也许就是从这句希腊格言来的。人本主义实质上仍是人道主义,不过不带有反基督教封建统治的意义。西方启蒙运动是第二个文艺复兴运动,是法国资产阶级革命的思想准备。《人权宣言》所宣扬的平等、自由和后来加上的博爱(这个词原文是fraternité,本义是“兄弟般的友爱”,这主要指本阶级的人而言,译“博爱”也不妥)就是人道主义的政治内容,后来也影响到美国的独立宣言。不过“平等”和“博爱”是基督教原有的教义,到了帝国主义时代,殖民主义者就把这个政治口号剽窃过去作为向外扩张的工具,人道主义便蜕化为慈善主义(humanitarianism),仿佛殖民者是慈善为怀,把文明输送到野蛮民族。到了工人阶级运动时代,马克思在《经济学—哲学手

稿》里也明确地提出人道主义与自然主义的统一，指的是人所特有的本质力量或才能和自然所蕴藏的财富都互相因依地得到最充分的高度发展，于是人道主义这个旧名词就得到了崭新的深广内容、意义。可是现在还有不少的人对此加以曲解。一种人怕提“人道主义”，认为这是马克思后来抛弃的早期不成熟的思想，一种人认为马克思所主张的还是过去历史上的人道主义，想借此来缓和甚至扼杀阶级斗争。由此可见，人道主义这个词在不同的时代有不同的含义，要认清它的历史演变，才不至于误解和误译，而这种误解和误译在我们的译文里是屡见不鲜的。例如在不涉及文艺复兴的地方也用“人文主义”，把人文主义和人道主义等同起来；有些人甚至把费尔巴哈和车尔尼雪夫斯基的“人类原则”(anthropological principle)也叫作“人本主义”。如此等类的情况还有待彻底澄清。总的来说，一般只用“人道主义”为妥，不要随使用“人文主义”或“人本主义”。

(5)作为误解和误译的一个最严重的例子，我想举大家所熟知的马克思的《资本论》第一卷论“劳动”。《资本论》的中文版译文，除偶有不妥之处外，基本上是正确的。可是我查看过苏联出版的《马克思恩格斯论艺术》的中文版第一卷第三六八一三六九页，其中也选了“论劳动过程”一段，把它摆在“艺术与马克思主义”总标题之下，而本段的小标题则把原书的“论劳动”改为“劳动与游戏”。《资本论》原是分析资本主义制度下的资本和商品的。就在所选的这一段中还说到“现在的劳动是由劳动者拿到市场上出卖的一种商品”，论劳动一段能摆在“艺术与马克思主义”的总标题之下吗？这至少还值得商讨。至于小标题“劳动与游戏”就骇人听闻了。我检查了这段译文，就发现译者根本不曾对照过《资本论》全书的中译本，而在“独出心裁”，例如把

最后一段译成这样：

“劳动以自己的内容和方式愈少吸引劳动者，因而愈少作为体力和智力的游戏（重点是引者加的）来享受，那就愈加必须有合乎目的的意志。”

这段译文不但中文难懂，而且对原文擅自删削和颠倒。读者不妨自找德文原文或英文译文对照一下。我参照《资本论》的中译文，对照原文略作校改如下：

“劳动的内容和进行方式吸引力愈少，劳动者就愈不能从劳动中感到使肉体和精神两方面各种力量发挥作用的乐趣，同时也就需要加强集中注意。”

能上说引译文做到了忠实于原文吗？旁的错误且不必说，请特别注意加重点符号的“游戏”和“发挥作用”都是译德文原文 *spiel*（英译 *play*）。*spiel*和*play*都有两个不同的意义，究竟是应该用“游戏”还是应该用“发挥作用”呢？这涉及艺术起源于游戏还是起源于劳动的问题。原来德国诗人席勒和英国经验主义者斯宾塞都主张艺术起源于游戏，所以这个学说就叫作“席勒·斯宾塞的学说”，在西方过去很风行。马克思不赞成这种游戏说而始终坚持艺术起源于劳动，上引译文的译者硬把马克思本人的艺术起源于劳动的学说阉割掉，硬要把“席勒·斯宾塞的游戏说”强加到马克思身上，而且还加上“劳动与游戏”这个不伦不类的小标题，问题的严重性就在此。

类似的误解和误译还很多，这里不必多举了。这类问题原需

集思广益，我在这里只是抛砖引玉而已。

载《翻译通讯》第一期，1980年1月。

致陈望衡

望衡同志：

得到袁琦同志信之后，今日又得到您的信，知道选集稿已决定由您担任责任编辑，我很放心，知道您一定会把这项工作做好。您要为之多操劳，我预先向您表示感谢！

抗战中我在四川武大避难时还写过一部《谈文学》，因为手头无存书，没有选，是个欠缺。近来香港友人寄了一本香港出的《朱光潜选集》给我，其中选了几篇《谈文学》中的短文，我想在中加选以下几篇：

选自《谈文学》（1945年重庆正中局出版）（书放在《诗论》后）

- 1.《资禀与修养》（七一—七八页）
- 2.《作文与运思》（八六—九二页）
- 3.《选择与安排》（九三—一〇〇页）
- 4.《咬文嚼字》（一〇一—一一四页）
- 5.《具体与抽象》（一一五—一二二页）

选自杂著

- 1.《无言之美》（1924年在《民铎》发表的第一篇处女作）（一二三—一三四页）
- 2.《漫谈说理文》（1962年《人民文学》第七（？）期）

此外，有朋友建议在《我与文学及其他》中加选《给一位写新诗的青年朋友》，我怕这样就要扩大原计划中的篇幅了。我不知道入选的究竟占多少篇幅，可否请您统计一下，我希望不要超过一本书的容量。我把香港的选集和复印《人民日报》文随函寄上，把增减的全权委托给您，我的选目只供参考，不一定就完全依照这个不免主观的选目。《文艺心理学》和《诗论》中有些过长的章节也请您酌删，《克罗奇美学的批判》嫌长，也可不选，最后“其他著述”项也可全删。总之，一切由责任编辑决定。

您的《审美——文艺总的社会功能》论文我当迟几天抽暇细读，如有意见，当另写信。您的边读边写的计划很好，不过对马恩经典著作宜集中精力打歼灭战，每种最好能细读几遍，要彻底，不要贪多，同时也要有必要休养和身体锻炼。天寒，请希望保重。

即致

敬礼！

朱光潜

1980年1月12日

（原件幸保存，用后寄还我）

致陈望衡

望衡同志：

前次信和书都收到，说是在放寒假，会议和来访来约稿者比平时更多，几乎应接不暇，所以稽复。昨日汤君来，复承赐信并洞庭鲤两尾，这是北京难得的佳肴，无功受禄，却之不恭，受之有愧，谨代表全家大小致谢。

书名我无成见，就叫做朱光潜“文学和美学论文选集”何如？如嫌太长，就用“论著选集”亦可，请您全权决定。最近安徽方面托我的在安徽师大的侄儿和在安大的我的儿子函询，我是否让他们出本选集，我没有答应。

上层建筑与意识形态关系和分别问题正在展开讨论，我想到适当的时机写一篇总的答复，检查自己的提法欠妥处，坚持有实据的看法。这问题实质上就是政治与学术的关系和区别问题，当前是有现实意义的，每个文艺工作者都应认真考虑这个问题。

蔡文写得很糟。他没有懂透马克思主义，只任意漫骂，我不想反驳，因为摘译《经济学—哲学手稿》两章的注释和介绍文在第二期《美学》里发表，就是有些分量的反驳。您现在正研究此书，希望坚持下去，提出自己的想法。

前几天碰见哲学所美学组齐乙同志，他告诉我确实预备在夏初在昆明或桂林开美学会议。下次再碰到他时，当推荐您去参

加，然后以结果奉告。

近来看到周海婴同志从瑞典带回存在上海鲁迅博物馆的一本《近代中国文学及其社会背景》，其中有一篇长达四十印刷页长文评介我的美学思想，资料很翔实，批评也很尖锐，我正写一篇读后感，趁便答复一些评语，将来拟交《读书》发表。此外，去夏意大利汉学院一位教授也寄来他写的《朱光潜的〈文艺心理学〉和克罗齐主义》一篇论文，我打算也写一篇读后记，是否同时发表还未定，将来再寄上请教。

北京今冬严寒，现在才渐好转，诸望珍摄。并祝
春节佳快！

朱光潜

1980年2月9日

致陈望衡

望衡同志：

得来信，欣悉近来深入研究马列主义经典著作，要搞美学，必须打通这一关。蔡文我已看到，殊令人失望，要害在咒骂马克思主义的实践观点，他根本没有懂《费尔巴哈论纲》、《经济学—哲学手稿》、《政治经济学批判》导言和叙论、《资本论》卷一第五部分论“劳动过程”段，乃至恩格斯的《从猿到人》，仿佛实践观点是苏修和我国资产阶级知识分子捏造出来贩卖唯心主义美学的鬼话。他似乎还停留在五十年代美学辩论时期的水平。我不想写文章来和他辩论，只正面阐述马克思主义的实践观点，不久哲学所的《美学》丛刊中将发表我的《经济学—哲学手稿》的改译和评介文。

您对他的批评有独到处，比过去的文章较深入。原译本也不好懂，《政治经济学方法》部分我近改译过，原稿寄您一看，用后务请寄还。

我今后不招研究生，精力不够了。今年拟译维柯的《新科学》，也不写应酬文了。

哲学所美学组大概要在夏初到昆明开会，我的身体情形允许，或去参加，等负责人齐乙同志正式约我时，我一定推荐你去，不知道他们是否有约出版界代表参加的计划。

前寄上《文艺心理学》是从友人那里借来的，用完后即早寄还。北大图书馆近从香港买到一本台湾翻印本，朱自清先生的序文和我的姓名都删去了。趁今天没有杂扰，给你复这封短信。便

颂

春祺！

朱光潜

1980年2月25日

致宋铁铮

铁铮同志：

商务印书馆转来手教，承指出拙译《美学》第三册三四七页注(1)不妥，将来再版时当设法删改。

关于三六四页译文是照原文直译的，我对音乐是完全外行，关于第三册音乐部分译稿，曾送音乐学院一位理论教授，请他校改，他曾指出几个译名的错误，拟稍暇时再请音乐界朋友们斟酌一下，再作决定。

承您劳神细读，并指出错误，谨表示衷心感谢。勿致敬礼！

朱光潜

1980年4月23日

从沈从文先生的人格 看他的文艺风格

《花城》编辑同志远道过访，邀我写一篇短文谈沈从文先生的作品。我对文学作品向来侧重诗，对小说素少研究，还配不上谈从文的小说创作，好在能谈他的小说的人现在还很多。我素来坚信“风格即人格”这句老话，研究从文的文艺风格，有必要研究一下他的人格。在从文的最亲密的朋友中我也算得一个，对他的人格我倒有些片面的认识。在解放前十几年中，我和从文过从颇密，有一段时间我们同住一个宿舍，朝夕生活在一起。他编《大公报·文艺副刊》，我编商务印书馆的《文学杂志》，把北京的一些文人纠集在一起，占据了这两个文艺阵地，因此博得了所谓“京派文人”的称呼。京派文人的功过，世已有公评，用不着我来说，但有一点却是当时的事实，在军阀横行的那些黑暗日子里，在北方一批爱好文艺的青少年中把文艺的一条不绝如缕的生命线维持下去，也还不是一件易事。于今一些已到壮年或老年的小说家和诗人之中还有不少人是当时京派文人中培育起来的。

在当时孳孳不辍地培育青年作家的老一代作家之中，就我所知道的来说，从文是很突出的一位。他日日夜夜地替青年作家改稿子，家里经常聚集着远近来访的青年，座谈学习和创作问题。不管他有多么忙，他总是有求必应，循循善诱。他自己对创作的

态度是极端严肃的。我看过他的许多文稿，都是蝇头小草，改而又改，东删一处，西补一处，改到天地头和边旁都密密麻麻地一片，也只有当时熟悉他的文稿的排字工才能辨认清楚。我觉得这点勇于改和勤于改的基本功对青年作家是一种极宝贵的“身教”，我自己在这方面就得到过从文的这种身教的益处。

从文是穷苦出身的，属于湖南一个少数民族。他的性格中见出不少的少数民族优点。刻苦耐劳，坚忍不拔，便是其中之一。从《新文学史料》第五辑中所载的他初到北京当穷学生时和郁达夫同志的交往，便可以生动地看出这一点，少数民族是民间文艺的摇篮，对文艺有特别广泛而尖锐的敏感。从文不只是个小说家，而且是个书法家和画家。他大半生都在从事搜寻和研究民间手工艺品的的工作，先是瓷器和漆器，后转到民族服装和装饰。我自己壮年时代搜集破铜破铁，残碑断碣的癖好也是由从文传染给我的。从文转到故宫博物院和历史研究所之后，在继续民间工艺品的研究，他在这方面的成就并不下于他的文学创作。不过我觉得他因此放弃了文学创作究竟是一件很可惜的事。

谈到从文的文章风格，那也可能受到他爱好民间手工艺那种审美敏感影响，特别在描绘细腻而深刻的方面，《翠翠》可以为例。这部中篇小说是在世界范围里已受到热烈欢迎的一部作品，它表现出受过长期压迫而又富于幻想和敏感的少数民族在心坎里那一股沉忧隐痛，《翠翠》似显出从文自己的这方面的性格。他是一位好社交的热情人，可是在深心里却是一个孤独者。他不仅唱出了少数民族心声，也唱出了旧一代知识分子的心声，这就是他的深刻处。

1980年

载《花城》第五期，1980年5月。

致阮延龄

阮延龄同志：

上周从参加昆明“中国美学会议”回京，拆阅来信和汇款单。原拟寄赠《西方美学史》下册和重印的柏拉图《文艺对话集》，因赴昆明搁下，现在补寄，汇款未领，已嘱邮局退还。

尊著《美学随笔》，时有特见，文笔也别具风格。我建议在《美学》上发表。年前寄示的《舞台第八》至《余欢卅六》尚存我处，唯头几篇曾寄还您。您似过于韬光养晦，未见发表。现在是争鸣时代，我认为有话还是要说，引起讨论是好事。所以我望你把头几篇仍寄给我，我拟把前后各篇放在一起投给《美学》。我不是编辑，但我在社会科学院兼任评议委员，我的推荐，编辑（李泽厚同志）会重视。匆匆，即致敬礼！

朱光潜

1980年6月18日

致程代熙

代熙同志：

久未通消息，想尊况佳快如常。我到昆明参加了美学会议，游览了久已想望的石林、滇池、龙门和大观楼、筇竹寺等胜境。归来后颇感困倦，一直没有出门，市文代会也没有参加，但有些文债还在紧逼，例如大百科的条目。上次您社女同志替香港整理的录音谈话的稿子也已看过，略提一些小意见寄给她了。^①

听学生们说，《歌德谈话录》修改本已发行，务请许自买三本到五本，书款待书到后立即汇上。意大利和英国两位汉学家的评论虽不急要，但望不用时仍寄还。到昆明之前已将维柯的《新科学》译了七八万字，拟秋凉时续译，谢绝一切应酬文，争取明年秋天脱稿。我的研究生韩邦凯译克罗齐的《美学纲要》已过半，秋凉时我打算校阅一下，提提修改意见，他准备明年春夏间交稿。知蒙关注，特奉闻。天热尚希加意休养，保持身体健康！

光潜

1980年6月28日

① 香港刊物《开卷》拟发一篇专访作者的文章，委托程代熙协助完成。这篇专访题为《朱光潜教授谈美学》（署名冬晓）在《开卷》刊出后，《美育》1981年第一、二期又予转载。——编者注

致程代熙

代熙同志：

昨日发一函，今晨得来信，事多易忘，因立即回一信说明两点：

一、再版旧著或选集事上海文艺出版社早有建议，我也答应过，因为有其它出版社也要出，搞得有些乱和浪费，听说这种情况很普遍，我认为应由出版局领导和各出版机构商量制定出一套统一的办法才好办。上海文艺出版社郝铭鉴同志不久赴包头开会，会后便道来京和我面谈一次。

二、《关于费尔巴哈的提纲》由人民社交给您的想是前年的旧稿，我已把它忘记了，今年我又对这个重要文件下了一番工夫，不但提了较详细的意见，而且重新试译过，稿子由吉林《社会科学战线》取去，听说今年第三期可出来。您有一次要我索回给您，但是吉林方面没有肯，所以旧稿就不必另登了。

天热，请希珍摄！

潜

1980年7月1日

致阮延龄

阮延龄同志：

来信和大稿久收到。我在昆明美学会之后又赴杭州莫干山参加了《大百科全书》编委会，最近才回京，才能给你写回信。

尊稿当于细读一遍后，代投科学院哲学所发行《美学》选登或陆续登，现在印刷紧张，去冬交印的《美学》第二期至今还未能出版。

在杭州时晤浙江省文联负责人黄源同志（他是我在立达学园任教时的学生，关系甚好），我已把我和你的来往向他细谈过，他已记录下来。您愿不愿参加省文联？我想既然从事文艺理论，参加文联组织较好。因为有较多的朋友互相切磋。我杂扰仍太多，但微躯尚无大病。匆匆 即致
敬礼！

朱光潜

1980年8月17日

致程代熙

代熙同志：

近来杂扰极多，深感困倦，手教稽复，尚乞鉴宥。“斜塔”^①文悉凭尊意处理，我无意见；《读后记》最好请您修改一下。

您说的心理学有《文艺心理学》和《变态心理学》两种，《文艺心理学》是麦独孤所评介的，已为中文系胡敬之所借去，待索还后即寄上（连同黑格尔《美学》三上）。

积压的工作很多，现动手替《大百科全书》写“维柯”条和“克罗齐”条，赶着趁交稿的最后限期打印出，准备十一月份外国文学会议上讨论审定，所以天津会议不可能前去参加。人道、人性论之类我发表过的论文已不止一篇了，目前还想不出有什么新的见解可提供讨论，请您便中向主持者道歉。勿颂起居佳快！

光潜

1980年8月26日

① 指麦独孤研究作者的长篇论文——《从倾斜的塔上瞭望》，由申奥译出，全文载《新文学史料》。——编者注

对《马克思恩格斯论文学和艺术》

编译的意见

我们的理论基础是马克思主义。《马克思恩格斯论文艺》一书的编和译，都存在着一些严重问题：重新编辑和翻译是我们当前文艺界的一项重要任务。这项工作只有在认真研究讨论、集思广益的基础上才能做得好，单靠少数编辑人员闭门造车是不行的。我在内部刊物《译讯》1979年第四期所载的《谈翻译工作》以及待发表的两三篇短文里（其中有一篇就《费尔巴哈论纲》译文提出了商榷意见），和将在《美学》第二期上发表的《经济学一哲学手稿》两章的节译、注释和介绍文里也详谈了这个问题。现在有幸读到人民文学出版社新编的一部选集，看到编辑部同志在这方面已进行过艰巨的努力，付出了大量的辛勤劳动，这或许是新长征的开始，我为此衷心感到欢庆！

过去在东德、苏联、法国和英美等国也曾出过几种类似的选本。它们好坏不等，但有一个共同的毛病，就是划了一个专题的鸽子笼（纲和目），把马恩论著整章整段地割裂开来，把上下文的次第也颠倒过来，而后东拣一鳞，西拾一爪，放进那些专题鸽子笼里去。由于搞得支离破碎，读者就见不到原著的整体和前后的内在联系。以往所见到的《马克思恩格斯论文艺》或多或少地都

中译本)和苏联国家出版社编的《马克思恩格斯论文学》(此选本简而精,未见中译本),法共编的由Thorez写引论的选本也还流畅易读。编得最坏的是俄文的四卷本(我国通用的中译本),一开始不提辩证唯物主义和历史唯物主义,便提“艺术创作的一般问题”,大量篇幅是关于“革命悲剧”、“现实生活中悲剧和喜剧”的,选目一般很错乱零碎,而且标题往往错误,例如把艺术起源于游戏说强加到马克思恩格斯头上。看到这样的选本在我国竟广泛流行,以致一些美学著作据此发些荒谬议论,就不免令人叹息。这真是误尽苍生!因此愈感到我们有自编一部选本的必要,而人民文学出版社勇敢地承担起这项工作,是值得欢迎的。

有人认为马克思不曾写过专门的美学著作,便以为马克思主义没有一个完整的体系,甚至以为马克思的著作(例如《经济学一哲学手稿》)对美学的贡献寥寥可数,其实辩证唯物主义和历史唯物主义是一切科学的共同的理论基础,马克思和恩格斯从这个共同基础出发,检查了从古希腊到近代的一些文艺名著,从此可以看出一套史论结合的完整体系,为文艺史和文艺批评树立了光辉典范。这正是我们文艺理论工作者所要准确而全面掌握的对象,而一部《马克思恩格斯论文艺》也正应该能帮助我们达到这种准确而全面的掌握,以便我们运用它来解决我们自己所面临的现实文艺问题和文艺史编纂问题。

这并不是一件易事。首先我们对马克思主义的辩证唯物主义和历史唯物主义都还学习得不够,这些年来由于受到公式化教条化的影响以及“四人帮”极左路线的毒害,许多打着马克思主义招牌的人把马克思主义弄得面目全非。我们编辑《马克思恩格斯论文艺》选集时应正视自己身上可能有的这种影响和流毒。例如选目中单提历史唯物主义不提辩证唯物主义,在处理人与自然以

及主观和客观对立面的统一问题时就会模棱两可或陷入形而上学。例如有些问题近来已引起了讨论：人性论、人道主义、共同美是否应一律排斥，而单讲阶级斗争和阶级性？文艺是否在任何情况下都是为政治服务或都是阶级斗争的工具？政治标准和艺术标准的位置究竟如何摆？马克思主义创始人对这些问题没有任何指示吗？《马克思恩格斯论文艺》的编辑对这类问题决不能熟视无睹。

马克思主义美学观点和过去美学观点的基本差别在于：过去美学家大半都从单纯的认识角度看问题，而马克思恩格斯则扳正了实践与认识的关系，认为实践才是认识的基础和衡量真伪的标准。实践首先是生产劳动，文艺是精神方面的生产劳动，它和物质生产有一致性和紧密联系。艺术不象过去美学家们所说的起源于游戏而是起源于劳动，劳动是人发挥他的肉体和精神两方面的“本质力量”去改造自然从而也改造自己，使人(主体)和物(对象)两方面都日益达到高度丰富的发展，直到共产主义社会，彻底的人道主义和彻底的自然主义携手并进(人尽其能，物尽其利)。没有人的本质力量的发展就没有物的潜能的发展，因此主体与对象都不可偏废。这道理也适用于艺术。这就是马克思主义美学的实践观点。马克思主义创始人不仅在早期著作《经济学—哲学手稿》、《费尔巴哈论纲》和《德意志意识形态》里，就在后来的《政治经济学批判》、《资本论》(论劳动过程)以及《劳动在从猿到人转变过程中的作用》里都不断地阐明过美学上主客观统一的观点也就是植根于实践的观点。这种观点已是常识，而我们的美学家中居然还有人在对美学的实践观点和主客观统一观点大张挞伐，仿佛这一切都只是一些唯心主义者骗人的鬼话。这种人也在援引《经济学—哲学手稿》乃至《资本论》中的论“劳动过程”，

有这种毛病。其中也有些较好的，例如东德Lifschitz的选本（有所发的一套议论正足以证明他们对这些经典著作根本就没有读懂。因此令人更感到弄通马克思主义是弄通美学的首要条件，而编译一部比较好的《马克思恩格斯论文艺》更是刻不容缓的一件大事。

从目前这部新选本中冠首的一篇长序文和第一卷的选目看，一些旧框框显然还在起束缚作用，特别表现在“艺术的起源”和“审美意识的发展”等部分，认识还似很模糊。例如既承认“艺术起源于劳动”这一命题“万分正确”，又认为“不应当仅仅限于劳动”，“还要估计到意识，语言和自然宗教多方面的因素”。请问：这些因素毕竟还是精神生产，离开劳动能讲得清楚吗？在“基本特征”下提出“人道主义”与“无产阶级革命”对立，应该“划清界线”。从《经济学一哲学手稿》在三十年代发表以来，这是国际马克思主义学中一个争论很剧烈的老问题。难道马克思自己不是表达得很清楚，彻底的人道主义与彻底的自然主义的结合正是无产阶级革命的前提吗？马克思心目中无产阶级革命的人道主义就那么可恨吗？值得进一步考虑和讨论的问题还不仅如此。冠首的序文是带有指导性的，与其代马克思说话，不如多留些地位让马克思自己去说话，让读者自己去据实深思。

在选目方面，过去未选而实际极重要的文献还应添补一些，例如《费尔巴哈论纲》、《经济学一哲学手稿》第三稿论共产主义与私有制中关于彻底的人道主义与彻底的自然主义的结合等于共产主义一段。“异化”已成为国际热烈争论的问题，不应熟视无睹，可否选几段。《〈政治经济学批判〉导言》中“政治经济学的方法”一节不仅阐明了一般理论科学的方法，还明确指出了理论科学掌握世界的方式不同于艺术的、宗教的、实践精神的掌握

世界的方式。近来美学界常只引这段话，而各作各的解释，似有必要举出原文见出真相。宁可少一个次要的选目，不可阉割一个首要的选目。各选本选了《资本论》中论劳动过程一段，这段本不长，何以把最后最关键的话任意删掉呀？恩格斯的《自然辩证法》中《劳动在从猿到人转变过程中的作用》一节是对马克思的实践观点进一步的最具体最鲜明的阐明和发挥，在《马克思恩格斯选集》第三卷中占十页左右，即使全选也不算浪费篇幅。能否重新加以考虑？选目应显出科学的纲目条理，见出有机整体。目前的选目有些零乱，迹近拼凑，宜尽量克服这种毛病。

选是一个问题，译的问题也是同样重要的。我在本文开头就已提到这个问题，平时也向党内领导同志呼吁过。张仲实同志在1979年《译讯》第四期里所发表的《学习〈马克思恩格斯论翻译〉》一文，对于一切翻译工作者都是切中要害的苦口良药。我建议把它公开发表，规定每个翻译工作者都应把它奉作指南。

载《武汉大学学报》(哲学社会科学版)第五期,1980年9月。

致叶圣陶

圣陶吾兄：

前日匆匆写了“回忆”寄上，昨晤胡愈之，才谈起他也参加了立达的创办，而陈望道同志並不曾参加，由春晖转立达的还有刘薰宇同志，请便中更正为荷。年老记忆力特差，可能还有其它错误，如发现，也请代为更正。谈到开明书店部分，是否也应提到当时发行的一些中学教科书？最好请至善同志斟酌补上。勿颂起居住快！

弟 潜

1980年9月17日

怎样学美学

——1980年10月11日在全国高校
美学教师进修班上的讲话

先给大家说一段顺口溜：

不通一艺莫谈艺，实践实感是真凭。
坚持马列第一义，古今中外要贯通。
勤钻资料忌空论，放眼世界需外文。
博学终须能守约，先打游击后攻城。
锲而不舍是诀窍，凡有志者事竟成。
老子决不是天下第一，要虚心争鸣，接受批评。
也不作随风转的墙头草，挺起肩膀，端正人品和学风！

头一次见面同志们总是问我身体好不好。现在我身体还可以，没有什么大毛病，但毕竟八十三岁就要满了，身体很衰弱。在学校里干扰相当多，来信、来访、约稿，天天为这些麻烦，很想闭门谢客，自己做点工作。现在有这么个进修班，我非常高兴。因为我们这辈搞美学的人，大多老了，有的去世了，就是不太老的，头脑也有些僵化了，没有多大发展余地了。而美学又是个重要的

科目，特别是搞文艺的人，总想了解些美学。国内自五十年代中期美学大辩论之后，关心美学、要学美学的人，越来越多，这是好现象。同时，我也感到，美学领域到现在为止，还是非常落后的，这个事实不要讳言。要摆脱落后状况，主要靠你们在座的中年一批人。你们将来再带动一批，这样美学一定会有一个健康的发展。因为我们国家大多数人爱好文艺，有接近文艺的机会；有的还在进行创作，这些人迟早会遇到一些理论性的问题。所以说，在我们国家，美学的前途是广阔的。我对今天在座的诸位，抱有很大的期望。今天我不是来上课，是来随便谈谈。我想谈的就是“顺口溜”里的那么几点：

第一点，搞文艺理论的人要懂得一点文艺。或者学点音乐，或者学点绘画，学点雕刻，或者学点文学，最好能动手创作。所以我那个“顺口溜”头两句就是：“不通一艺莫谈艺，实践实感是真凭。”我以为这是首要的。没有在园子里栽过花、种过田，你谈什么植物学？学一行就要干一行，不干不行，发空论不行。美学，主要是艺术理论、文艺理论。你们提的问题中，出现最多的就是艺术美同自然美究竟是什么关系，这个问题我下边再说。但这个问题是怎么来的？根源是没有搞过艺术。没有亲身搞过艺术，欣赏的经验也不多，这种情况很危险，只能隔靴搔痒、套公式、搞概念游戏。任何科学家一走上这条路就没有前途。我看过现在的好多教科书，文学方面也好，美学方面也好，我总有个感觉，似乎这些作者对艺术没有沾过边，如果沾过边，他不会那么说。今天在座的有许多人是自己搞过艺术的，你们会理解我的意思。有好些文章我不太愿看，只有少数人，比如王朝闻，他的文章为什么读起来感觉有兴趣？就因为他懂得艺术，有些实践。当然还有其他人。所以我说学美学，最好懂得艺术。不懂得，现在

从头学起也不迟。读小说、看电影、看戏，这些大家都会吧。

大家提出的问题，几乎都涉及到马克思主义，涉及到历史唯物主义、辩证唯物主义。马克思主义的基本问题解决了，你们的问题也就解决了。这里我先强调一下，近来不是说解放思想吗，那么是不是要从马克思主义这个思想里解出来放？我觉得这个论调是个荒谬的论调。任何科学，不论你是不是共产党员，不论是社会主义国家还是资本主义国家，不论搞社会科学还是自然科学，不懂马克思主义，走不上正道，这是一定的。马克思主义是非学不可的。应该坦白地说，我们美学处于落后状况，是情有可原的，而马克思主义的研究也处于落后状况，则是说不过去的。因为解放几十年了，毛泽东同志一直提倡学习马列，这个口号一直没有停过，今天还是“四个坚持”之一嘛。我觉得马克思主义、毛泽东思想还是要坚持，是“解放”不了的。你从马克思主义解放到哪里去？没有出路。

马克思主义研究在中国的落后状态，究竟是什么原因造成的？原因之一，是马列的著作大都是在革命战争年代翻译的。一些老同志在很困难的情况下，把马恩列的主要著作译过来，费了很大工夫。这些译者中个别的我还很熟悉，我觉得他们作了很大的贡献。不过也要看到，他们所处的是极端不利的环境，而且大半外语没有过关，所以我们出的马恩著作——列宁的可能好一些，因为懂俄文的多一点，翻译上的问题要少些——马恩经典著作的译文，如果仔细校对起来，几乎每一页都可以看到问题。我在有些文章中也零星指出过了。这里举几个简单的例子。比如《费尔巴哈和德国古典哲学的终结》，这本书在座的恐怕都读过，对这个书名，起过怀疑没有？大概怀疑的不多。书中最后一句话是说，继承德国古典哲学的是德国工人运动嘛，怎么说德国古

典哲学到马克思就完蛋了呢？是这个意思吗？最近北大西语系德语专业一个学生给我来信说，根据德文大词典，“终结”是表示一个时间段落，这段时间完了就可以算终结。这个学生以为抓住了一点，就只有那么个解释。其实，那个词在词典中含义很多，其中有一个是“出路”，译“出路”就说得通了，最近有个英文译本就是采用“出路”、“结果”这一类说法，这就对了。可见一个词的错译，会对整本书产生误解。再一个例子，列宁的《国家与革命》，“国家”这个词，俄文是 государство，英文译成 state，既不是 country，也不是 nation。大家记得斯大林对于 state 的解释，他认为有几个条件：一定的疆域；有一个民族或几个民族；第三它有政权。如果译成政府的意思，包括不了疆域和人民的意思，只包含政权。这个问题为什么严重？因为牵涉到国家消亡论，到了共产主义，消亡的是什么呢？消亡的是政权，而不是人口，也不是疆域。所以译“国家”要不得。再如《一八四四年经济学一哲学手稿》（下简称《手稿》），其中说到眼睛这个感觉器官成了“theoretiker”，过去译成“理论家”，现在还是这样译法。眼睛怎么是“理论家”呢？这是因为有个很简单的词“theory”，一般译为“理论”，从这里弄出个重大错误。这个词源于希腊文，指的是看到的東西，思想也好，形象也好，都叫“theory”，实际也就是认识，有理性认识，感性认识，这是常识，大家都清楚。译成“理论”，就只看到理性，没看到感性。这个问题出在一个词，错得厉害。还有《费尔巴哈论纲》的头一段，说费尔巴哈认为理论能力是人的最基本的能力，原话记不得了，是这么个意思。你们有人搞过费尔巴哈，费尔巴哈是不是这么个看法？他的看法恰恰相反。他轻视理论，诉诸直观，直观就是知觉、感觉，属于感性。费尔巴哈强调感性认识，反对空议论，反对所谓理论。

这和第一段的说法怎么对得起来呢？不是自打耳光吗？用这种译文怎么好正确地理解马克思呢？这是一个严重问题。这个问题大家会逐步认识，认识了就会解决。我想，美学也和其他社会科学一样，首要的工作是要准确地搞一套马恩列这些大师的著作的中译本。

马克思主义的研究情况有些落后，还表现在另一个方面，比如到现在为止，还是认为人性论、人道主义都是反马克思主义的，这个问题是值得讨论的。汝信同志8月底有篇讲人道主义的文章，这是我近两年看到的难得的好文章，介绍给诸位仔细看一看。看了这篇文章，我对马克思主义在中国的前途感到很乐观。将来会走上正轨的。怎样从马克思主义观点看人性论、人道主义，这个题目不久要在天津讨论，这是个基本问题，应该搞清楚。另一个国内争论的问题是，马克思主义美学是不是有一种实践观点？有文章表示怀疑，说这是苏联修正主义者和中国资产阶级知识分子捏造出来骗人的。这是个落后的现象，到现在还有人有这么个看法。有些提法，是出于大家对马克思主义缺乏研究。比如大家提出的问题中有一个是自然美与艺术美的关系问题。这在1957年美学大辩论时就讨论过，一直没有解决。这个问题必须解决。懂得马克思主义就能解决。马克思的《手稿》里不止一次提到，彻底的人道主义加彻底的自然主义就是共产主义。人道主义在书中见过两次。还有人性问题。马克思把人性叫做人的“本质力量”。他指的是哪一些呢？就是人的感觉能力、思想能力、劳动能力、交朋友的能力，等等，这些能力是生来就有的，具有自然的性质，这就是人性。我刚才说的那几句话非常重要，它要解决的是人和自然的关系问题，我们过去通常把人归到一个范畴，把人以外的一切东西归到另一个范畴，叫做自然，叫做现实

世界。这个分法是有的，这个分别也是很鲜明的。但这个分别很误事，问题在什么地方呢？问题就出在我们这个美感是纯粹主观的，还是客观的，还是主客观统一的？有人问，实践与美、与人的意识是什么关系？这个问题提得很好。《手稿》就解决了这个问题。还有艺术的本质和一般规律、艺术对现实的审美关系和艺术与现实的关系在含义上有什么不同？都可以从《手稿》得到解答。“现实”就是马克思所谓的自然、社会。人是主体，人以外就是自然，就是现实世界。这个现实世界是怎么来的？和人有什么关系没有？马克思甚至把人也看成自然。比如北京城，大家都觉得很美，这个美是怎么来的？种种设施怎么来的？比如说，唐宋以前，有没有这样一个城市？我的历史知识很差，不了解北京城究竟起于何时，至少北宋中期以后，起码一千多年吧，当时北京是不是同现在一样美？是不是有所谓美？我想，依马克思主义的看法，人和自然的对立是有的，但应该统一起来。怎样统一？马克思说，彻底的人道主义就是尽量发挥人的本质力量，彻底的自然主义就是尽量呈献自然界的财富。中国有句老话，人尽其能，地尽其利。人尽其能，就是彻底的人道主义；地尽其利，就是彻底的自然主义。当然人尽其能、地尽其利是中国老话，是对太平盛世的一种向往，同马克思的看法还是有区别的。马克思认为，这两者要加起来，地不尽其利人也不可能尽其能，人不尽其能地也不能尽其利。开发自然需要发挥人的能力。马克思的看法，基本问题在劳动。而劳动是人改造自然从而也改造了人自己的过程。的确，我们现在的自然界和三千年前的自然界不是一回事了，人不同地也不同了。我们现在面临的自然界，不是凭空就有的，而是人的劳动创造的。自然美为什么毕竟还是个艺术品？因为经过人的劳动参与创造的优美形象，就是艺术品。研究马克思，就会

发现,他是把人也摆在自然中间,人改造自然,也提高自己的认识能力,实践能力。彻底的人道主义,彻底的自然主义,如果你懂得马克思这两句话,就不会把现实美和艺术美对立起来,因为这样对立在马克思主义里没有什么根据。过去,只有社会主义国家、共产党或同情共产党的人才搞马克思主义,现在在哲学社会科学界,不论是哪一个社会科学家,哪怕是资产阶级,都在搞马克思主义,马克思主义成了一门科学,叫马克思主义学。这门科学引出了好几个流派。比如存在主义,它也自称马克思主义,发展了马克思关于异化的学说,至于对不对,那是另外一回事。这说明马克思主义重要。不了解马克思主义,不可能了解现代社会,当然也不可能了解过去的历史。所以马克思主义还是要搞的。过去有些错误的讲法,经过实践是检验真理标准的学习,应该清楚了。这个学习好几年了,搞清楚了没有呢?马克思主义的实践观点是马克思主义的基本观点,它肯定劳动创造世界,它的所谓实践,就是劳动。你怎么能把人和自然隔开,把自然美同艺术美隔开呢?说不通的。

我认为马克思主义研究相当落后,还有一个方面,那就是有人认为马克思主义美学从来没有一个完整的系统。我看责任不在马克思,而在持这种看法的人,在所谓研究马克思主义的理论家。马克思主义在美学方面有个完整体系没有?请大家想一想。这里基本的问题是什么?基本的问题就在它的出发点是否是历史唯物主义、辩证唯物主义。这个大前提要抓住。美学只是这个大前提下面的一个项目。其次,马克思对古代艺术,从古代希腊的神话、史诗、悲剧,到中世纪的但丁,一直到十九世纪的巴尔扎克,他对这些人都有非常重要的看法。同时,还有一些重要问题,我们现在还在研究的问题,如现实主义、浪漫主义,它们是

什么关系？悲剧、喜剧、典型人物、形象思维，这样一些问题，在马克思主义有关著作中，散见各处，搜集起来是很完整的体系。说马克思主义美学没有完整体系的人，就是要人搞美学不要去学马克思主义，那怎么行？产生这个错误的原因之一，是没有较好的马恩论文艺的选本。马克思主义论文艺，选本很多，最早是德国立夫习兹编选的，这个选本较好。但是我们市场上流行的是苏联社会科学院搞哲学的人选的，那个选本荒唐透顶，我可以举很多例子。主要问题是，马克思主义的思想，在一篇文章中是有个上下文的，不能割裂。这个选本却把它搞得支离破碎，把整篇文章割裂开来，东扯一句，西拉一句，这是林彪“立竿见影”的办法。其实选本要选《手稿》、《劳动在从猿到人转变过程中的作用》（下简称《从猿到人》）。我觉得从美学角度学马克思主义，首先要从《从猿到人》读起。我刚才说的一套话，《从猿到人》里都有。近年来，国际上对《手稿》争论很多，我们也注意到了。一种说法是这篇早年著作过时了。我们认为不过时。另一相反的看法，就是原来编辑马克思著作的两个德国人，说《手稿》是马克思哲学思想到了顶峰，以后转到阶级斗争学说去了。这就糊涂了，因为《手稿》本身就讲阶级斗争，就是证明私有制不合理，这不是当时工人运动中间的一个基本思想吗？说“顶峰”也不对，因为马克思的思想还要发展、丰富。马克思后来在《资本论》中关于劳动过程那一节，就又对《手稿》作了进一步发展。说得最清楚、最通俗的是恩格斯的《从猿到人》。不要小看这篇东西，那也是《手稿》的进一步发挥。所以一个人的思想要从整体来看。上面说到的情况说明我们马克思主义研究的落后，这个情况我不止在一个场合说过。

中国社会科学和任何事业都落在中年这一代人身上，就是四

十到六十岁这一代人。我刚才说了，如果不认真学习马克思主义，不但美学搞不好，“四化”也搞不好。

上面所讲的是“坚持马列第一义”。我有几篇文章同这个问题有关，大家看到的时候注意一下，一个是我关于《手稿》中的异化问题、劳动创造世界的问题，写了一篇长文，还摘译了《手稿》中的两章，在文章中说明了个人看法，发在《美学》第二期上。另外，我在《社会科学战线》上对《费尔巴哈论纲》原来的译文提了些意见，说明为什么译法不妥。我把《论纲》重新译了一下，大家可以比较一下，看看马克思主义实践观点究竟是怎么回事，《手稿》是否过时，它同《资本论》、《政治经济学批判》导言以及《从猿到人》有什么联系，我也都说了。我还把文章里的想法简单扼要地写在一本通俗读物《谈美书简》（上海文艺出版社出版）里，其中特别长的一篇，就是说的这个问题。最近我还在《武汉大学学报》发表一篇文章，说了自己对马恩论文艺的新的编选工作的意见，诸位有工夫也可以看看。

第二条是“古今中外要贯通”。这还是从马克思主义来的。马克思主义在欧洲哲学思想上的重大发展，就是树立了历史发展的观点。过去的著作大半拘泥于某个时代的论述，或者专门研究哪个时代，就从哪个时代来论述。而马克思树立了社会科学中的历史发展观点，叫做历史学派。历史学派在欧洲从意大利人维柯的《新科学》开始，他是社会学的开山祖，历史学派的开山祖。《新科学》中谈到许多文艺方面的问题，象语言学与美学的关系、形象思维和抽象思维，是谈得很好的。这本书我已译出五分之一。希望明年译完。我的用意，是在帮助我们了解马克思主义，了解辩证唯物主义、历史唯物主义，了解马克思主义的基本观点——实践观点。过去的看法就是认识在先，实践在后，知而

后行嘛；马克思不完全反对这句话，但这句话不够，更重要的是行而后知这一方面，就是把实践论摆在认识论之前。马克思主义还有一个观点叫整体观点，对事物要整个地看，不是就某一点看。研究社会、研究任何科学是这样，研究美学也是如此。要树立整体观点。大而言之，宇宙是一个整体。宇宙不是把人同自然分成两片；人不是脱离自然而独立的，自然也不是脱离人而独立的。这两方面要摆在一起来看。学习马克思主义，要学基本观点。马克思主义的历史发展观点是怎么回事？其中一条是劳动创造世界，这就关系到审美观点。人在改造自然中间改造自己。美学研究主体客体关系，人和自然的关系，是这个大项目下的一个项目。

“古今中外要贯通”，诸位可以自己去体会。过去一般是把自然科学和社会科学分开，现在好多人还是这个观点，自然科学是一回事，社会科学又是一回事。现在看这也不妥。马克思在《手稿》里了望到将来自然科学和社会科学将合成一种科学，即“人的科学”。美学能不能脱离自然科学？很难哪。美学固然脱离不了历史，脱离不了哲学，也脱离不了某些自然科学。搞绘画、雕塑的人，也会从材料的角度、工具的角度、技术的角度提出这个问题，就是说艺术不能超于技术之外，不能超越自然科学（包括技术在内）的发展。所以不要把美学看成孤立的科学。大家说要下定义，美学定义下不了。过去下的定义多得很，后来就发现不顶用了。因为世界在发展，问题越来越多。现在的美学有些象自然科学。把它说成是社会科学，当然是对的，但不要以为它可以脱离自然科学。读一读《从猿到人》，就会懂得这个道理。所以不要把美学看成孤立的学问。起码要懂西方历史、中国历史，懂得“发展”这个意义，还要懂心理学。人道主义、人性论，都

牵涉到哲学、心理学。特别是艺术欣赏、艺术创造、美感、审美态度中的心理过程究竟怎样，都要借助于自然科学中的心理学来研究。还有社会学、神话一类，也要学。一个人在开始的时候要学广一点。我劝诸位慢些转向专门搞美学。要放眼世界，上下古今都贯通才行。搞艺术也要懂艺术史，中国人至少要知道中国的艺术是怎么发展的，绘画、戏曲之类如何发展到今天这一步。至少要摸索一门艺术发展的历史线索。在这个过程中，要重视资料。任何一门科学，不搞资料、闭门造车不行。要放眼世界，看看人家在搞些什么，吸收经验、吸取教训嘛！而我们现在资料非常缺乏，有些人对资料的认识不很正确。我现在要向大家诉一下苦：大家问我现代西方美学研究情况怎样，我坦白地说，我毫无所知。四十年代以后，我就没有看新的外国书。“四人帮”横行时代，我没有办法看书，但我可以看马列的书，他们不能禁止。但多年以来，会议、来信、看稿很多，真是不胜其烦。希望大家重视资料，多看点资料。

要看外国文学资料，关键在于外文的掌握。现在多数人没有过关。诸位要认真学一门科学，包括美学，至少要搞一门外文。搞一门外文也就够了，但要搞好一点，要搞通。这也不是想象的那么难。我是解放后才学俄文的，办法是听广播，请一位俄国老太太教发音，搞了一个多月。用两年时间读了几本书：《联共党史》，托尔斯泰短篇小说，屠格涅夫的《父与子》，契诃夫的《樱桃园》、《三姊妹》，高尔基的《母亲》。每本书看四遍，第一遍粗读，看个大意；第二遍死啃，一字一句都尽可能弄懂，最花时间；第三遍从文学角度看，如人物、典型环境、典型性格等等；过些时候再看第四遍。两年后，我就抱着词典开始翻译。林彪、江青横行十年，我的俄文几乎忘得差不多了，现在看俄文确实有困难。

但勉强还可以看。所以，既要认识到学外文的重要，又不要把学外文的困难夸张得太厉害。我快六十岁才学俄文，诸位都是四十多岁的人，为什么不能学？学中文的特别要学一种外文，而且要学好一点，这会大有好处。要看外国小说、戏剧，还是看原文比较妥当。

还有个基础问题，象金字塔，基础要广一点，才能逐渐在上层立出个尖顶，不能一下子搞个尖顶，那样搞出来也要倒塌。孔夫子说博学而守约。学要博，守要约。用毛泽东同志的话说，就是先打游击战，再打歼灭战，然后再攻城。攻城阶段要放得迟一点。你们现在恐怕还是要打些游击战，然后专攻美学。

刚才有同志问艺术的功用是什么，它在社会生活中的作用是附属于道德、教育、宣传等功利活动的呢，还是自有独立的价值？如果这种独立价值存在，它又是什么？

这个问题很重要，提得很好。写文章、搞电影、戏剧的人，没有不注意这个问题的。从去年文代会以来也一直在讨论。不能认为艺术无功用。人类有这么个东西，它就有它的功用，不然它不会存在。这是个老问题，从柏拉图、亚理斯多德起就在讨论。柏拉图说艺术没有功用，但他承认有坏影响。坏影响也是一种“功用”嘛。亚理斯多德不同，他是个医生的儿子，他从医学观点看这个问题，说悲剧对人的心理健康有好处。他用的是“*katharsis*”，这个词可译为净化作用、升华作用、发散作用，说的是人一活动，把他的闷气发散掉就好了。从医学看有点道理。学美学也要学点语言学。中国话讲“苦闷”，苦和闷联在一块；说“畅快”，快和舒畅联在一块。一个东西积压在那里，阻碍自然流动就发病，发散掉就好了。发热、伤风咳嗽都是这样。亚理斯多德说的是悲剧，喜剧又不同了。柏拉图是从政治观点看问题

的。他的《理想国》对艺术社会功能基本上是否定的。他要把诗人驱逐出境。

这个艺术功能问题，也就是艺术要为社会服务的问题，历代都在讨论。过去的看法没时间谈了，这里只讲当前的讨论。我认为艺术是有功用的，有时候它也会放毒，要肯定这一点。最近我掀起一场争论，就是意识形态与上层建筑的关系问题。过去有人说意识形态也适应于上层建筑的政权部门。斯大林在《马克思主义与语言学问题》中说意识形态适应政治的上层建筑，首次把地位摆错了。我指出来，大家还不肯相信，还在争论。我在继续注意这个问题。总之，社会上的一样东西，不管好东西坏东西，既然存在一个时期，它就有存在的道理，其中就涉及社会的作用问题。艺术是不是要为社会服务？从柏拉图到现在都肯定艺术要为社会服务。那么艺术是不是耳提面命那么一种情况？也不是。艺术还是有相对的独立性的。是不是要附属于道德、伦理、宣传教育？说“附属”恐怕不妥，我不赞成“附属”的提法。艺术有自己独立的价值，这个独立价值就是它对人类起促进认识的作用，提高人的作用，提高文化的作用。这是个大问题，我回答不好，临时想了一下，就这么回答。这个问题值得大家继续研究。

载《美学讲演集》（北京师范大学出版社1981年10月版）

致陈望衡

望衡同志：

前几天，你社有一位同志来访，催您要的文章，我手头无存稿，只有三联书店（实即人民出版社）在香港办的《开卷》的编辑冬晓同志录音整理的一篇谈话，大致翔实而且比较全面，已托来人带回交给您斟酌是否可用。香港刊物想无版权问题。这篇谈话在京反应很好。

附寄阮延龄同志的《“卖柑者言”——美学笔记》一文，作者和我通讯有四年之久，他写了几十篇谈美学的文章。我觉得此人中文根底很好，对美学也有些独到见解。他是福建温州人，共产党员，现任辞典编纂工作，通信处是温州沧河巷文物商店。他的几十篇谈美文章自成一个体系，我已介绍给李译厚同志，请他看是否可登《美学》。寄您的这篇笔记是独立的一篇，文字稍旧，但仍可读。

我仍极忙，会多杂扰多，本月上旬师大开办“美学进修班”，我去讲了两点钟的话；目前要写两条《大百科全书》的题目，工作效率甚低。匆颂

时祺！

朱光潜

1980年10月21日

• 517 •

给安徽省美学会成立 大会的贺信

安徽省美学会成立大会：

得电欣悉安徽省美学会定在本月开成立大会，本人因年老体衰，在京任务又多，不能返省参加，特专函请假，并预祝大会工作顺利，圆满成功，为东南区美学界形成一种先锋力量，促进马克思主义美学研究的繁荣。

此致

敬礼！

朱光潜

1980年11月12日

致程代熙

代熙同志：

11月28日手示收到，“斜塔”一文如何处理，悉听负责编辑的意见，不过申奥同志的译文我只校过一半左右，向他提了一些修改意见，并且建议他按照我的修改办法，把剩下部分校改完送您审阅。原文和译文都还在申奥同志处，周海婴同志带回的原文我托赵家璧同志从上海鲁迅博物馆借出在北大复制“斜塔”文部分后，即寄还上海，复印本即申奥同志所据本，仍在申处。

交印时加前记或后记，我没有意见。原文无照片，原作者现在哈佛大学东方语文部，我没有和她直接通过信。

我目前校黑格尔《美学》卷三下册，送来的校样根本没有经过一二校，都要我从头校改起，我年老目花，工作效率极低，大约要校到年底。书局人手缺乏，我也不便提意见。匆致敬礼！

光潜

1980年11月30日

回忆上海立达学园和开明书店

1922年夏天我在香港大学毕业后，就到上海吴淞中国公学中学部教英文，才开始接触到“五四”运动在知识分子中间的巨大影响以及左右两派在政治、文艺和教育等问题上的激烈斗争。我听过李大钊、恽代英诸位先烈的讲话，我还在当时由左派支持的上海大学里兼课，和左派青年也有些来往。我因受过长期的封建教育和帝国主义教育，一时还不能转过弯来，总的说来，我在不满现状方面和进步青年是心连心的，但由于清高的幻想妨碍我参加党派斗争。不多时，中国公学中学部在江浙战争中被摧毁了，我由文艺界老友夏丏尊先生的介绍，转到浙江上虞白马湖春晖中学。在短短的几个月之中，我结识了后来对我影响颇深的匡互生、朱自清和丰子恺几位好友。匡互生是春晖中学的教务主任，他和无政府主义者有些来往，特别维护教育的民主自由，而春晖中学校长是国民党的中央委员，作风有些专制。匡互生向校长建议改革（其中有让学生有发言权、男女同校等），被校长断然拒绝了。匡互生就愤而辞去教务主任职，掀起了一场风潮。我对匡互生深表同情，就跟他采取毅然决然的态度，离开春晖中学跑到上海另谋出路。离白马湖时有一批同情我们的学生到车站挽留我们，挽留不住，就跟我们一同跑到上海。到了上海之后，有一批教师例如周为群、刘薰宇、丰子恺、夏丏尊等人也陆续转到上

海。原在上海的一批文化界朋友，例如胡愈之、周予同、刘大白、陈之佛、夏衍、章锡琛等也陆续参加进来，组成了一个立达学会。我们商定办一所立达学园。先在上海老西门黄家阙租了几间破房子马上开课，同时在江湾筹建校舍。我们都是些穷书生，白手起家办学校，其艰难是可想而知的。为着筹经费和争取社会支持，我曾陪匡互生找过上海的湖南大资本家聂芸台，文化界要人吴稚晖，还专程跑到北京找过当时的教育部长易培基和教育部参事黎锦熙。

不久，江湾校舍建成了，我们就迁到江湾，以立达学会的名义宣布了创办立达学园的宗旨。这份宣言是在匡互生授意下由我执笔的，公开提出了教育独立自由的主张。叫做“立达”也有深意，来源于儒家“己欲立而立人，己欲达而达人”两句话。“立”指脚跟站得稳，或立场坚定，“达”指通情达理，行得通。在“立”与“达”两方面，“人”与“己”有互相因依的关系，“成己”而后能“成物”，做到成物也才能真正地成己。这是“解放全人类才能真正地解放自己”这一深刻的辩证思想的朴素表达方式，我们当时对马克思主义当然还茫然无知。叫做“学园”而不叫做“学校”，是要标明我们的“学园”不同于当时一般的学校。这个词当然联想到希腊的“柏拉图学园”的自由讨论的风气，但是更切实的意义是把青年当作幼苗来培养和爱护，使他们得到正常的健康的成长。此外，我们还有教育与劳动相结合的用意，准备由学园师生开垦一个农场，后来这个愿望也实现了。立达学园附近有一所劳动大学，这二者是有直接联系的，主持人都是无政府主义者。

立达学园的教育自由的思想 and 作风，在当时北洋军阀淫威专制令人窒息的情况下，传播了一股新鲜空气，所以对进步青年有

很大的吸引力，他们都争先恐后地来就学。在一些辛勤的园丁培养之下，他们之中有不少人后来在各自的岗位上成了无名英雄。例如现在主持浙江省文联的黄源同志，他以研究鲁迅闻名，在文化界做过不少工作。黄源同志和我几十年阔别之后，去年在文代会上重逢，还亲热地呼我为“老师”，其实他自己也已七十六岁了，我比他还够不上“十年以长”。他叫我“老师”，我既感到惭愧，又感到欢喜，这是一个老园丁的至上酬劳。

立达学会同人还筹办了开明书店。我们的目的是争取青年中学生，因为他们是社会中坚。所以开明书店从开办之日起就以青年为主要对象。我们首先出版了一种刊物，先叫《一般》，后改称《中学生》。在编辑方面出力最多的是夏丏尊和叶圣陶。“开明”就是“启蒙”，这个名称多少也受了法国百科全书派启蒙运动的影响。《中学生》这个刊物当时是最受欢迎的，除介绍一般科学知识和发表文艺作品之外，夏丏尊和叶圣陶两位主编特别重视语文教育方面的问题，曾特辟“文章病院”一栏，以具体的例子，生动地说明了当时官方报刊的公文和社论的思想和语文的毛病所在以及治疗的方剂。这不仅讽刺了官样文章及其所表现的思想，也对当时的文风和学风乃至语文教学都起了难以估计的保健作用和示范作用。这个“文章病院”至今还令我特别怀念。因为现在语文在思想内容和表达方式上的一些老毛病依然存在，而病院和医生却不易找到。如果现在那么多的报刊也多办几所“文章病院”，少发些公式教条的空论，这对文风和学风都造福不浅。

一家好书店或一种好刊物不仅出版一些好书、刊登一些好文章，还会培养出一些好作家和好编辑。开明书店除《中学生》这个刊物之外，还出了一些深受青少年学生欢迎的课本、文学作品和一般读物。我还记得丰子恺为开明的出版物作了一些插图，自

画自刻，在漫画和版画乃至编辑方式的发展方面都起了推动作用。巴金和夏衍等著名作家的早年作品大半是由开明书店发表的。此外，还有些科学家如刘熏宇、顾均正、周予同等人也都是从开明发迹的。就我个人来说，我应特别感谢开明书店对我的培育。我在夏丏尊、朱自清、叶圣陶几位老友的言教和身教下才开始放弃文言文，学写白话文。我在留学英法八年之中一直和开明维持着密切的联系。一到英国，我就不断地替《一般》和《中学生》写稿，后来由夏丏尊搜集并作序的《给青年的十二封信》这部处女作就是由开明印行的。这本小册子现在看来不免幼稚可笑，在当时却成了一部最畅销的书。原因大概在我反映出当时一般青年小知识分子的心理状况，在彷徨失望中摸索出路。从此我和广大青年建立起了友好关系，也不再愁写出文章没有地方发表和没有人看了。我在外国当学生时代写的几部主要的著作（《文艺心理学》、《谈美》、《诗论》、《变态心理学派别》）都是由开明书店印行的，所得到的稿费大大减轻了官费经常扣发的情况下一个穷学生必然要面临的灾荒。所以想到立达学园和开明书店，我总是怀着感激的心情。

载1980年12月2日《解放日报》

以出世的精神，做入世的事业^①

——纪念弘一法师

弘一法师是我国当代我所最景仰的一位高士。1923年，我在浙江上虞白马湖春晖中学当教员时，有一次弘一法师曾游到白马湖访问在春晖中学里的一些他的好友，如经子渊、夏丏尊和丰子恺。我是丰子恺的好友，因而和弘一法师有一面之缘。他的清风亮节使我一见倾心，但不敢向他说一句话。他的佛法和文艺方面的造诣，我大半从子恺那里知道的。子恺转送给我不少的弘一法师练字的墨迹，其中有一幅是《大方广佛华严经》中的一段偈文，后来我任教北京大学时，萧斋斗室里悬挂的就是法师书写的这段偈文，一方面表示我对法师的景仰，同时也作为我的座右铭。时过境迁，这些纪念品都荡然无存了。

我在北平大学任教时，校长是李麟玉，常有往来，我才知道弘一法师在家时名叫李叔同，就是李校长的叔父。李氏本是河北望族，祖辈曾在清朝做过大官。从此我才知道弘一法师原为名门子弟，结合到我见过的弘一法师在日本留学时代的一些化装演剧

① 1980年12月7日，中国佛教图书文物馆受中国佛教协会的委托，在北京法源寺举办了“弘一大师诞生一百周年书画金石音乐展”。这是作者为这次展览写的文章。——编者注

的照片和听到过的乐曲和歌唱的录音，都有年少翩翩的风度，我才想到弘一法师少年时有一度是红尘中人，后来出家是看破红尘的。

弘一法师是1942年在福建逝世的，一位泉州朋友曾来信告诉我，弘一法师逝世时神智很清楚，提笔在片纸上写“悲欣交集”四个字便转入涅槃了。我因此想到红尘中人看破红尘而达到“悲欣交集”即功德圆满，是弘一法师生平的三部曲。我也因此看到弘一法师虽是看破红尘，却绝对不是悲观厌世。

我自己在少年时代曾提出“以出世精神做入世事业”作为自己的人生理想，这个理想的形成当然不止一个原因，弘一法师替我写的《华严经》偈对我也是一种启发。佛终生说法，都是为救济众生，他正是以出世精神做入世事业的。入世事业在分工制下可以有多种，弘一法师从文化思想这个根本上着眼。他持律那样谨严，一生清风亮节会永远严顽立懦，为民族精神文化树立了丰碑。

中日两国在文化史上是分不开的，弘一法师曾在日本度过他的文艺见习时期，受日本文艺传统的影响很深，他原来又具有中国传统文化的陶冶。我默祝趁这次展览的机会，日本朋友们能回溯一下日本文化传统对弘一法师的影响，和我们一起来使中日交流日益发挥光大。

载《弘一法师》（中国佛教协会编，文物出版社1984年10月版）

自题《谈美书简》

谈美这块小苗圃，暮年心血的经营。
异时有幸重游目，是兰桂还是荆榛？
长江后浪推前浪，翻新自有后来人。

1980年，时年八十有四

载1982年1月《文艺新书》

致程代熙

代熙同志：

赐函附照片，都已收到，谢谢！

近来多次接得理论座谈会的通知，因衰弱而杂扰又多，想去参加而力不从心，承示会议的大致情况，看来事物的运动总是波浪式的沿曲线前进，这是常理，不足为怪，总的趋势总是向拨乱反正的大方向走，我基本上是乐观的。

近来天寒，我因不慎，伤风已数日，今日才觉得有些好转。现已立戒尽量少作应酬文字，专门从事翻译工作。维柯的《新科学》已草译过半，希望今年内完成初稿，以后还有大量的校改工作要做。

我的一位研究生韩邦凯在译克罗齐的《美学纲要》，我已看过初稿。他哲学根底差，在理解方面还有不少问题。我已告诉他先求把克罗齐的哲学体系弄清楚，然后彻底改译。为着准备，我指定他先看我的《克罗齐的哲学述评》，北大图书馆无此书，我原有一本仿佛已借给您，乞查一查，查出乞即寄来。近来不断地读到您的文章，日益精进，可喜可贺。即颂
节祺

光潜

1981年1月12日

• 527 •

朱光潜教授谈美学^①

问：朱先生是中国美学界的老前辈，在你开始从事美学研究时，中国学术界对美学了解的程度如何？

朱：在中国，美学作为一门独立的科学是在鸦片战争后从西方介绍过来的。北大前校长蔡元培是老一辈中较早开始研究美学的。他是留法勤工俭学的倡导者，接触到法国孔德派实证主义，受了些影响。从法国回来他在灯市口办了个孔德学校，中小学都有，还有个很好的法文图书馆，那些书可惜后来都散失了。以后蔡先生又到德国，读了不少德文美学著作，当时他提了一个很重要的口号：“以美育代宗教”。这是孔德派在法国的口号。那当然是片面的提法，但在当时还是有影响的。

另外一位就是王国维。王国维是汉学家，搞中国考据学的，清华大学研究院的教授，在中国学问方面是有些成就的。他的《人间词话》反映了不少尼采、叔本华的影响。他在美学中强调“有我之境”与“无我之境”的区别。

提起尼采，鲁迅也介绍过他。1929年以后，还翻译了普列汉诺夫的《艺术论》和卢那察尔斯基的《艺术论》等书，介

① 这一篇专访的采访者署名冬晓。——编者注

绍给中国读者。

还有一个人现在还在，就是吕叔湘的哥哥吕澄。

问：是搞佛学的那位吕澄先生？

朱：对，他早年也搞过一阵美学，有美学著作。此外，早期搞美学的人也就不多了。因过去到西方留学，学理工的多，学文科的本来就少。在我们那个时期如此，就是现在也还如此，近代美学的研究在德国最盛，一些重要的美学家都在德国，重要的学术观点也都是在那里起来的。

总的来说，当时国内美学研究基本情况是落后的，资料也不全。学美学也要学历史、心理学和社会学，我们在这些方面基础都很薄弱。

这是说专门研究美学的人，没谈到研究戏剧、电影及文艺理论等方面的许多人，但应当重视他们的工作。如茅盾、焦菊隐等人，他们做了很多很好的工作，周扬介绍过车尔尼雪夫斯基的《生活与美学》，是三十年代一部最有影响的美学著作，以后斯坦尼斯拉夫斯基在中国也是有影响的。

问：你对美学的爱好和研究是如何开始的？

朱：我原来是在武昌高师学国学的，中文系。可是那里的教师水平太差，我非常不满意，给教育部写信告状，当然没下文，一年不到我就想走。这时正巧武汉大学答应香港大学送二十名师范大学生去，我考取了教育系，在那里学英文，学教育学、心理学、生物学等等，对心理学我最感兴趣。

从香港回来，我就在上海和上虞教书。那时年轻，还是有点朝气，跟国民党校长争教育民主，不成，就和匡互生离开学校，同朱自清、夏丏尊、丰子恺几个在上海办起了立达学园，搞了个开明书店。只是学园刚一办起，我就考取了公

费留英。

1925年我到英国，先是在爱丁堡学习，那里哲学很强，我学了点哲学、英国文学和心理学。当时有一个跟我同一旅馆的英国历史讲师汤姆逊，他对克罗齐很有兴趣，经常跟我谈，我因而也学起克罗齐的美学。我在爱丁堡的哲学教授叫侃普·斯密斯，是研究康德的专家，列宁曾在《唯物主义和经验批判主义》里提到过他。他不赞成我搞美学，说美学是一潭泥，玄得很，不容易搞。

后来，我到了法国斯特拉斯堡大学，那是歌德的母校，有很好的文艺传统，那里哥特式大教堂是有名的建筑物。学校里课不多，主要去图书馆，也常听音乐会和看戏。我在那里呆了三年，又学了法文和德文。以后，我又跑到德国和意大利，接触了他们的文化，特别是我还一个人跑到意大利罗马地下墓道里考察过哥特大教堂和壁画的起源，参观过梵蒂冈和佛罗伦萨等地所作的著名雕刻和文艺复兴时代的建筑、绘画及雕刻，在艺术上得到一些感性认识。我认为这对研究美学是非常必要的。

问：你在《文艺心理学》中说，你是从研究文学、心理学、哲学而走向美学研究的？

朱：是的，美学是我所喜欢的这几门学问的联络线。我相信，研究文学、艺术、心理学的人们如果忽略了美学，那是一个很大的欠缺；而这些年我更进一步体会到，研究美学的人们如果忽略文学、艺术、心理学、哲学和历史，那就会是一个更大的欠缺。

问：朱先生的一些早期著作大多是在这段时期写的？

朱：我几乎所有较重要的著作都是当学生时候写的。最早的一部

美学处女作是1936年出版的《文艺心理学》。文艺心理学当时法国巴黎大学文学学院院长写过一本，现在苏联也有了。那是从心理学角度探索文艺创作的问题的，这部书稿是在爱丁堡写成，国内出版的。

《谈美》的信是《文艺心理学》的通俗叙述，也是在爱丁堡写成的。

问：这本书连同《给青年的十二封信》，当时在青年中影响很大，很多人至今还藏有这两本书。我手头的那本是第二十九版的。

朱：这两本书的销行数量是很特殊的。当时自己也是个青年人，思想上跟青年还是相当接近的。

接着我还写了一部《诗论》，对过去用功较多的诗这门艺术进行了一些探讨，用西方诗论来解释中国古典诗歌，用中国诗论来印证西方著名诗论。在我过去的写作中，如果说还有点什么自己独立的东西，那还是《诗论》。《诗论》对中国诗的音律，为什么中国诗后来走上律诗的道路，作了一些科学的分析。

在斯特拉斯堡大学，我用英文写过一篇博士论文，叫《悲剧心理学》，由大学出版社出版，寄了一百多本到中国，现在都没了，我自己也没有，大概只有科学院图书馆还留了一本。

问：最近看到一个英国汉学家麦独孤(B.S.McDougall)的一篇研究先生的论文，她主要研究的就是《悲剧心理学》。

朱：那是在新西兰工作的一个英国汉学家，她的资料工作做得很细。为了写这篇文章，我所进过的大学，她都去访问过，调查过有关档案；我早年的作品她也几乎都看过，而且提出

很正确的意见。她也写过文章评何其芳，把何的诗翻成外文，并写了评介文章，我看她写得很客观。他们的资料工作比我们自己的还要好些。

还有一部《变态心理学》(商务版)，和一部《变态心理学派别》(开明书店版)，也是学生时代的著作，我手头也都没有了。最近我才看到台湾盗印了我在开明书店印的那个版本，已经盗印到第八版了。

其次就是一些零星小文章了。国民党时代在四川我写过《谈文学》、《谈修养》。《谈修养》还是给青年十二封信的调子。写《谈文学》时，都是白天办公，晚上回来等老婆孩子都睡了，在他们的鼾声中写的。

问：1949年以后你有什么重要著作？

朱：建国以后，我唯一重要的著作就是《西方美学史》。五十年代的美学大辩论引起国内对美学的广泛注意，1961年北京大学要求我在哲学系开美学专题，1962年科学院教材会议指定我编一本《西方美史学》，同时中央几位领导同志又指名要我去中央党校讲课，我讲了三个月。就以北大和中央党校讲课的提纲为基础，我花了大约一年多时间，写出了《西方美学史》，1963年在人民文学出版社出版。1971年恢复工作后我首先把黑格尔的《美学》译完，接着译歌德的《谈话录》，以后又把《西方美学史》看了一遍，改了些，特别是绪论、结论部分改得很多，就是现在的这个本子。

今年百花文艺出版社又要我将八十岁以后这三年写的文章编成集子，有十篇文章，七八月就可付印。

实际上，我在美学研究方面，自己写的不算什么。美学研究方面如果还可以介绍的话，那主要是我摸资料摸得多，

翻译了不少重要的书，如最近再版的柏拉图《文艺对话集》，过去译的莱辛的《拉奥孔》、克罗齐的《美学原理》、爱克曼的《歌德谈话录》、黑格尔的《美学》等等。我译的东西放在书架上，比我自己写的多得多。我有个想法：无论搞什么学问，没有资料不行，人家在搞些什么，走过什么路，哪些路错了，哪些还有可取的地方，这些都是重要的。

回：意大利沙巴蒂尼教授认为《文艺心理学》是你的代表作，你是怎么看的？

朱：我自己认为比较有点独到见解的还是《诗论》。《文艺心理学》主要是介绍当时外国流行的一些学派。

问：你在美学上的一些重要观点是怎么形成的？克罗齐对你的思想有哪些影响？

朱：美学观点的形成，这是个大题目，不好回答，因为这些观点不只是从读美学书中得来的。我过去一向搞中国文学，搞美学比较迟。从外表看受克罗齐的影响较深，但沙巴蒂尼给我一个批评，说我不是克罗齐主义，他说我的那些不成系统，所介绍的那些人都跟克罗齐毫不相干。是的，问题在于当时我的目的是介绍欧洲一些主要流派，不是自成一个体系。当时中国需要的不是某一个人的体系，而是美学的一般情况，我主要是起这么个作用。所以沙巴蒂尼的批评是对的，我不是一个忠实的克罗齐的信徒，当时我也无意做他的信徒，从我写的《克罗齐哲学述评》就可以看出。

问：沙巴蒂尼说你的某些美学观点曾受中国道家思想的影响，是否正确？

朱：是这样的。不过说实话，象我们这种人，受思想影响最深的还是孔夫子。道家影响有一些，后来还受一些佛家的影响。

在这一点上我和吕澄有些相似。有相当一个时期我搞佛学，佛学在中国还是有影响的。看中国《文心雕龙》这本书，这是中国文艺理论方面最好的著作，体系完整，过去我们还没有那么完整的東西。刘勰这个人是个佛教徒，他接受了印度文化的影响。

这个受影响是好事，是文化交流。闭关自守是危险的。马克思、恩格斯的《共产党宣言》就说过，世界市场出现以后，没有那个可以闭关自守。这是实话，现在的世界文学，是世界共同的，闭关自守的状况不能再存在下去了。美学也一样，也不能再闭关自守了。

问：解放后国内几次美学界的争论，你是怎么看的？

朱：我觉得对我还是关心的。从1957年起就有些针对我的批评，这之前，周扬、乔木、邵荃麟都跟我打过招呼，要我正确对待。所以我还是积极认真地参加了这个讨论，有来必往，无批不辩。

一个人的思想总是不断在发展前进，不可能永远留在那一点上。美学大辩论对我个人最大的收获，就是促使我认真学习马克思主义，从而认识到过去唯心看法的错误，这以后的三十年来，我的工作只搞马克思主义这一项，我没有啃别的东西。愈学我愈觉得马克思主义是抓住要害的，我相信无论搞哪种东西离开马克思主义不行。

五十年代的那场大辩论，有些题目是可笑的。但作用非常大，现在的青年人对于美学的兴趣就是从这场讨论引起的。我从那时起几乎天天接到他们的信，提这个那个问题，甚至托我买这本那本书，简直不得开交。哈哈。这对我个人是个沉重的精神负担，但从整个来说是好事，发生兴趣了嘛。

1961年我在北大哲学系开了美学课，以后很多学校的文科都有了美学课，特别是在中文系。

同时，“四人帮”反面教育也很深，大家感觉到思想要解放，美学要发展，象那样搞是不行的。

问：你主张的美是主客观统一说的观点是怎么形成的？它与你以前的观点有什么关系？

朱：这是个到现在还值得讨论的问题，有人认为美是客观存在的一个属性，这个东西无论有人感觉到还是无人感觉到，是不以人的意志为转移的。我从中国实际方面研究，感到这个说法不妥当。因为中国文学主要是抒情，要有情感才行，而美感还是一种情感，离开人是不行的。这使我相信在文艺活动中人要起很大作用，在当时这是我的一个看法。同是反映客观现实，但你反映的同我反映的不同，这一阶级同那一阶级反映的又不一样，是不是这样？我过去一向着重人的心理作用，那肯定是片面的，后来现实主义的理论起来了，我接触到了，其实这也不仅是近代如此，古代亚理斯多德就说，文艺模仿自然，自然也应包括人的思想感情。我的观点形成，首先是受了过去中国封建时代思想的影响，后来是资产阶级思想的影响，但关键的是在美学大批判后，我认真研究马克思主义之后形成的。马克思的《经济学一哲学手稿》中的思想就是主客观统一的思想。他说历史是怎么前进、发展的？人凭生产劳动改造自然，在改造自然过程中更清楚的认识自然，同时改造自己。《经济学一哲学手稿》有个著名的论断：共产主义就是彻底的人道主义加上彻底的自然主义。这个自然主义不是后来文学流派的自然主义，而是说人要开发自然，要尽量把自然财富开发出来，在这个过程中，人把他的能力

他的本质力量也尽量发挥出来。只有达到了彻底的人道主义才能达到彻底的自然主义，而人呢？也只有尽量的发挥自然财富也才能彻底发挥自己的作用。两者联成一片，用中国的一句老话，这就叫“人尽其能，地尽其利”。历史就是这么个过程，这个“人”是要紧的。我们处在“人”的地位，把“人”都丢了，就做不成什么事了。我认为我提的这个问题，对于主客观统一说是个重要的说明，说明好多问题，也说明我的思想是怎么形成的。

问：那么你的人同自然的关系也就是主客观的关系了？

朱：对。马克思主义总是把主体和对象看成统一体，就是要从实践出发，先有实践后有认识，分析到最后都是劳动。这个劳动都是有目的的，一是改造自然，扩充物质财富，另一是人们改造自己，扩充他来自实践的认识。所以人同自然的关系也即主客观关系。认识与实践的统一，实践是基本的，就是说还是要劳动。因此我们讲美学不完全是个理论问题，这个理论问题必须以创作实践为根据。

问：现在我国有些理论，尤其是美学研究，基本上还是从概念到概念。

朱：是这样，好些理论的毛病就是把理论单纯当作理论，对作品本身没下功夫，实际创作的甘苦他毫不知道，所以公式化概念化都有。

在片面强调客观方面，我们也受了斯大林以后苏联文艺理论的一些影响，以后形成的公式化概念化都是从这里开始的。当然这并不是苏联的唯一状况，苏联关于美学的教育情况我也摸了一下，那比我们还要强。问题在于从日丹诺夫那个大批判以后，都是只有客观现实单方面起决定作用

了。我们受那个影响现在还没肃清，将来会肃清的。我是相信马克思主义的。

片面的唯物主义，马克思给他起了个名字叫“抽象唯物”，就是说单讲唯物主义那是抽象唯物，单讲唯心主义那也是抽象唯心，这二者都是不行的。

问：朱先生在《西方美学史》序言中提出上层建筑不等于意识形态这个重要理论问题后，引起了一些争论。是否请朱先生再进一步就这个问题发表一些意见？

朱：这个问题的提出，我主要根据经典著作上的三处论述：一是马克思的《政治经济学批判》一书中上层建筑同基础的关系的那一章；还有就是恩格斯致施米特的一封信和《反杜林论》；三是斯大林的《马克思主义和语言学问题》。我当时有点疑问，就是上层建筑同意识形态的关系和分别。我认为马克思原来的用语并不是经济基础，而是“经济结构”、“现实基础”，在这上面竖立着上层建筑。这上层建筑包括两项：政治的、法律的上层建筑，也就是说政权机构及其措施，比方我们的公安部门、军队等。马、恩提到政治观点、政治理论、政治思想的时候，同政治问题的提法是不同的。这是两个不同的提法，他们没有把两方面看作一回事。关于这问题，我是把斯大林《马克思主义和语言学问题》上的一段话，同马、恩、列所讲的加以比较后得出来的看法。我认为根据马、恩、列的提法，特别是列宁的说法，可以清楚地看到有三个部分：经济基础（原文是经济结构现实基础），在这基础上竖立着上层建筑，而上层建筑一方面是法律的政治结构，另方面是意识形态。这一点我不怀疑，我看大家都不会怀疑，的确是那么回事。问题是马克思原来提的上层建筑

无论政治方面也好，意识形态也好，都要适应基础。后来斯大林的提法就不同了，我想这分别应仔细考虑，关系很大，问题就是从这里起因的。

这个问题的实质就是学术同政治的关系问题。现在大家提出学术、文艺要不要为政治服务，当然是要为政治服务，从古到今，不只是社会主义时代，学术、文艺一向都是为政治服务，而且一向是为统治阶级服务的，向来如此。但是不是这两者就可以等同了呢？不能。这又回到马克思的英明论断，马克思认为，上层建筑，不论是政治的、法律的上层建筑，或是意识形态的上层建筑，都要为基础服务，这是很清楚的。但同时，它们究竟是两回事，不能等同起来。

问：你强调不能划等号，而不同意见认为意识形态就包括在上层建筑里，实际是可以划等号，距离是否就在这里？

朱：这个问题在于我们过去学的都是形式逻辑，我自己也是这样，辩证逻辑是解放后才学的。形式逻辑很简单，A同B同属于C，那个A—C、B—C，都是部分同整体的关系，这个部分不能脱离整体，形式逻辑就是这样。我也是受了形式逻辑影响的。不过这个问题是不是就要划等号呢？我看批评者也没这样明确的提过，但他们都认为我否定意识形态属于上层建筑，一般对我的矛头都对着这点。这些批评有一部分是对的，因为原来我的提法有点片面，有的前后不够一致，不过基本是说得清楚的：政治也好，艺术也好，都同属于上层建筑。但我有时说的话有点使人感觉好象学术、文艺等意识形态的这些东西不属上层建筑，可能写文章的时候没写清楚，这是我的错误。另外，在社会存在决定社会意识问题上，我也有过错误的认识，有错误就应承认错误。当然，还有一些我想不

通的，有保留的，这还要进一步研究。尤其是政治同学术、艺术的关系，这是讨论的实质，究竟怎么解决，大家要进一步研究，我自己更要进一步研究。

问：这个问题不但在中国讨论，国外这些年也在讨论。英国人伊格尔顿写了一本《马克思主义文艺批评》，他说得较多，而且引证了不少其他人的观点。另外在《马克思与世界文学》中，柏拉威尔也谈得较多，但他只谈马克思，不谈恩格斯，有时显得不怎样完整。

朱：我知道，斯大林时代就有这个辩论，我们翻译的材料也很多。

问：你提到过这个问题。

朱：提到过，苏联《哲学问题》杂志嘛。不过那时厉害，《论艺术在生活中的地位和作用》那篇文章一出来就鸦雀无声，我觉得当时苏联有点压力，要是讨论能深入下去，倒还好些。

问：今后还打不打算就这个问题再写文章？

朱：不写了，还是搞研究，多看点书。现在外国马列主义研究还是相当广泛的，无论赞成的、反对的意见我都要看看。

问：朱先生对中国美学发展的前景是如何估计的？

朱：看现在的局面，我对前途是非常乐观的，美学大辩论在国内将死水一潭的空气触动了一下，大家对这门科学感到兴趣，所以我是比较乐观的。不过我也认为美学的真正发展，还是要相当一个时期。首先要有资料，你不能闭关自守，要看看人家，放眼世界啊。所以要多介绍外国资料，无论是马克思主义、修正主义还是资本主义都应该介绍。人的思想都有偏差，但某些方面总还可能有些道理。我说好些问题都是这样。所以前途是光明的，但还要经过一番痛苦的斗争和努力才

行。

问：除了资料问题，朱先生还认为存在着哪些主要问题？应当如何使美学研究真正深入下去？

朱：学美学，第一件要学马列主义；第二要睁眼看看世界，看人家美学在搞些什么，自己搞了些什么；第三、美学不是孤立的学问，不懂心理学不行，绝对不行。

将来美学要有前途，不只美学，还有其他一切科学，包括自然科学，都必须要学习马列主义。我们国家还要下大力搞一本比较精确的马恩全集的译本，现在不少经典著作的本子在选本和译文上都有问题。这个事情是相当困难的，但一定要做，必须要做。将来的美学发展要从这里搞起，译文不好，美学研究也不可能搞得很好。

问：朱先生的外文功力是闻名的。对一些著作：克罗齐的《美学原理》、爱克曼的《歌德谈话录》、莱辛的《拉奥孔》、黑格尔的《美学》等，先生能把非常复杂的问题用非常浅显的文字表达出来，这个功夫是一般人很难做到的。

朱：我是学中文的。搞翻译只懂外文不行。文字是无底洞，到现在我有的普通字还不会写，一方面忘记了，一方面有的根本不知道，这说明过去功夫还不够。第二，学外文首先要区别外文与中文的不同，分别在什么地方。现在很多人总是把中文的调子按到外文上，中国式的外文；译外文时也是把外文架子套在中文上，变成外国式的中文。这两种情况都很普遍。

问：你这是翻译心理学。

朱：哈哈——，这是通病。

问：在广博和精深的问题上，朱先生有什么见解？

朱：我教我的学生，年轻的最好多看，东看一点西看一点，但到

一定阶段就要集中全力打歼灭战。

我学俄文很迟，快到六十岁了。在解放初期，听广播、请人教发音等，花了一年功夫。根据我的情况不能再这样读了，就直接挑了几本书啃。首先啃《联共党史》，斯大林的这本著作写得好，政治词汇大半都有，文字非常清楚。我把《联共党史》读了两遍，就把政治词汇掌握了。接着我又挑了四本书：契诃夫的《樱桃园》和《三姊妹》、屠格涅夫的《父与子》和高尔基的《母亲》，硬啃。头遍只求粗通大义；二遍是关键，要求懂透，逐字逐句的抠，要把每句话的语法辞义都搞通，这遍费时最多，而这段，搞外国语不下这功夫是不行的；第三遍整个看看前后脉络，文章结构安排，从文学观点看。以后搁下些时候再看看，看那么三四本后，我就抱本字典动手翻译了。

问：四十年代你很爱写对话体的文章，解放后好象不写了。这种对话体我是很爱读的。

朱：那是我受柏拉图的影响。柏拉图的文章确实写得好，深入浅出，举的例都是茶碗茶杯那些普通东西，从中引出很深刻的道理。当时我试写过几篇，希望将来有人写那个。我们在文字方面单调一些，尤其是理论文章。

问：国内的理论文章多半是长的，长篇小说也似乎已经不是一部二部三部，而是五、六部了。

朱：这风气要改。现在大多数人都非常忙，没多少时间看书，而真正想搞点东西则必须看书。所以我主张不要搞长篇大论，你有点道理，三五千字尽可以了，主要意思就可以写清了，小说有生活的写长点还好，没有生活硬写那么长的就不好。

问：这问题一时恐怕还难以扭转。

朱：也好解决，它自己会解决，没人看就解决了。

问：近年来你还搞点外国文学研究吗？

朱：没功夫了。

问：你对中国当代的文艺创作有什么看法？

朱：这是个重要问题，谈不好，主要是对当前文艺创作情况了解不够，看了一点都是零零星星的。

我看近年的相声发展得不坏，侯宝林很有办法，讽刺得那么厉害，但是以很愉快的方式说出来，使你听了很高兴。这很好嘛，哈哈。

电影也看了些，但好片子还是不多。

小说、报告文学只能看些短篇，我最欣赏的是刘宾雁的《人妖之间》，这是我所看的短篇中最好的一篇。这个人是有头脑的，他没有什么框框约束，敢说话。当然有的话不全对，但总的实在是篇好文章。我们新起的一些人，我看写文章还是有不少写得好的。去年的得奖小说大多我都找来看了，文字都不坏，都还有点修养，我很乐观，前途是大有希望的，希望在年青人身上。

在文艺方面，老年人思想僵化的不少，搞来搞去还是原来他那一套。有些不适当的吹捧很不好。

问：对所谓“伤痕文学”，从美学角度你认为应当怎么看？

朱：我想还是要百花齐放，不要一花独放。没有哪一派的美学家反对写伤痕，我没看到过。从另一个方面说，现实主义同浪漫主义要结合，这同刚才讲的主客观统一也有关系。这个浪漫主义偏重主观，现实主义偏重客观。年青作家的作品我看过一些，象北大《未名湖》等，我很欣赏。说老实话，我是很乐观的，下面一代还有人才。当然有一些不好的文章，但

不能一概而论。

问：朱先生是否还准备再写一本谈美的新著？

朱：问题在于时间和精力。我有个打算：我现在正在译维柯的《新科学》，约五十万字，两年把它搞完，在这中间不搞任何事，是这么个决心。《新科学》译完，我写本介绍维柯的小册子，这可以办到。维柯这人我认为是很重要的，在《新科学》中他涉及的问题很多：古代社会、宗教、文学、语言等等，这是值得介绍的。如搞完这，老天爷还照顾我，身体还可以的话，再考虑别的计划。

载1981年《美育》第一、二期

致程代熙

代熙同志：

联欢会上看到您气色比过去远胜，精神振奋，深为欣慰，惜匆匆未能详谈。我近来健康情况亦无大变化，可告慰。顷已细读维柯的《新科学》，此书比黑格尔的《美学》还更难译，拟不再写零星文章，专心致志地做资料翻译工作。

承示克罗齐的《美学原理》和我的《述评》可合印，甚合鄙意，作为美学资料，宜根据历史真实情况，虽然有些谬见，亦不拟改动了。惟《述评》有两个版本，一是寄给你社的那本是解放前写的，一是我的《美学批判论文集》（作家出版社）转载北京大学学报的那篇是解放后写的，较简赅，请您考虑一下，究竟选用哪一篇，悉听尊意。

读过瑞典汉学院的《近代中国文学及其社会背景》一篇详细评介我的美学观点的长文，名为《倾斜的塔上瞭望》，曾写了一篇读后记，约四千字，一则介绍该文大要，二则答复作者的批评，已借给外文所的李荒芜同志。读意大利汉学家评论文的札记，已寄给您了，请您同亦代同志商量，是否把两篇读后记合在一起，经过删改，交《读书》一次或两次发表，如果《读书》稿挤，我就交旁的刊物也行。

关于您社新编的《马恩论文艺文选》我已大致看过，提了一些

书面意见，想已寓目。我并没有要泼冷水的意思，只是其事体大，窃以为重新编印是个纠正过去偏差的好机会，不必强求过早出书，要在编和译两方面都经过深入研究，集思广益，才能配得上我们这样社会主义大国的地位。这当然不是一蹴而就，但打下了基础较结实，将来逐渐校改就较容易些。

俟春暖花开时节再谋良辰深谈。敬祝
春节佳快！

光潜

1981年春节

绿原同志统此问好！

附言 今日才发现《西方美学史》下册最后一本也已送入了，便中请代购两册寄下，书款当汇上。上册还有三套。

潜

关于马列原著译文问题的一封信

《中国社会科学》哲学编辑室负责同志：

承寄来张契尼同志的关于《〈黑格尔法哲学批判〉导言》的译文商兑的文章，忙乱中抽暇细读一过，对经典著作应有新的译本是个极重要的建议。我在《费尔巴哈论纲》、《一八四四年经济学一哲学手稿》试译和其他有关文章中，已多次作过同样的呼吁，所以读到张文，很感兴奋。张文是一篇好文章，有独到的见解。关于译文问题，有些确实不易解决，张解大半比原译较好，不过也有尚待商酌处。Par2第一例，便是其中之一。略写几点一般性意见供参考。

作者据原文和俄、法、英各种译文提出对中文稿意见，是学有素养而又认真对待经典著作的。疑难如何解决，这涉及翻译工作方式问题。过去一般是需要译一书即指定一两个编辑去动手译，往往只凭个人见解，而译者对外文往往没有过关，而对经典著作又没有比较全面的正确认识，所以严重错误在所难免。鄙意认为在动手翻译之前应有个学习和讨论阶段，最好有一个三人到五人小组来进行，把原文吃透了，才由一人动手译，由小组讨论定稿，印行后要不断地广泛征求校改意见。例如这篇《商兑》就有几重作用：唤起对经典译文的重视，引起群众性的讨论，然后再由编纂处不断地重新校改，到相当时期之后，可望得到一个比较明确的译文。错误的发生大约不外在三方面；（1）对马克思主义本身

的全面掌握不够；(2)对外文的掌握不够；(3)对中文的掌握不够，在不断公开讨论和重新校改的过程中，译者和学者在这三方面都可以不断地得到提高。所以作者的建议和示范是极端重要的。

张文主张对经典作家的主要作品应多出几种译本，但举出理由还不够明确周全。我想可分两层来说：(1)各时代的条件和需要不同，例如中译马列主义著作，翻译是在革命时期艰苦情况下进行的，能陆续译出全集，使人民对马列主义有初步认识，适应了革命时期的需要，译者的辛勤劳动是应受到人民衷心感激的。不过当时的条件很差，译文难免有些严重错误，这一点也应当正视。现在我们踏上了新的长征，已开始发现对马列主义的理解有些片面的乃至错误的认识。我们感觉到应该比过去更加认真地全面地正确地掌握马列主义，而过去的译文还不足以适应这种新的需要，所以应该有新的较正确的经典译文。《商兑》似有意回避这一点。(2)语言本身在不断地更新，不但文言已变成白话，而现在的白话和解放前的白话已大不相同。解放前白话译出的经典著作，现在读起来已有些别扭。例如“商兑”久已成古语，一般人不懂，流行语是“商榷”或“商讨”。经典著作及其翻译往往是语言规范化的一个重要的动力。英文和德文走上规范化，基督教《圣经》译文都起了举世公认的作用。今后马列经典著作是人人必读的。我们就不应忽视译文对汉语规范化所必起的作用。

《商兑》的作者提到我国过去佛典的翻译工作，说得很中肯。这种工作以玄奘为分水岭，唐以前的译经大半文章较简明易读，而内容却疏略，《四十二章经》便是著例。从唐玄奘起，白马寺才建立起大规模的翻译机构，不但有番僧与任其事，而且还有身任宰相的房玄龄等亲自润色译文，就内容说，大乘经论也日益得到重视。所以有这种变化，也可以用上述条件和需要以及语言本

身的变更来解释。佛典翻译的经验尚待进一步作总结，它可以供我们今天借鉴的地方一定还不少。我临时想起马列主义经典译名统一问题。我们可否在总结经验的基础上，出一种象佛典中的《翻译名义集》那样的著作。

关于译文本身，建议的校改一般确实比原译较好。我原来虽也曾校过原文，但没有仔细斟酌过，有些地方还没有把握。读“商兑”得到不少益处，为此应感谢作者。但是有些句子也确实不易译，目前查原文和各种译本来仔细斟酌，时间和精力都不允许，所以不能妄参末议，只想就第一个例句略说几句。

我同意作者说的“比较来看，汉译是不错的”，不过作者又说“日译本将拉丁文直译为祭坛……不足为法”，又说汉译注云，*oratio pro aris et focis* “直译是‘社稷和家园的辩护’，自觉费解”，似宁愿取俄、法两译本都注为“自我辩护”，下文又引西塞罗所用的*aris et focis*，都不取“宗教和故园”的“原义”，而取一部普通英语词典所提到的“庇护所”一意，没有注意到“庇护所”在原始社会是强者收容逃难者的地方。庇护所往往就是祭坛，因为是宗教圣地，所以能庇护逃难者。这些逃难者就成了收容主的“家人”（即家奴），是后来平民的前身。所以祭坛和庇护所分不开，也都和宗教分不开。作者引费尔巴哈的“黑格尔哲学是宗教的最后的庇护所”一句话，而下断语说“足见以庇护所喻掩盖一切不合理事物的宗教”，其实拉丁文*aris et focis*即直指宗教而不是喻宗教。原始人初定居时，先在大森林中，开辟一片隙地，这隙地往往就是祭坛所在，也是收容所所在。定居就要有简单的住房，其中首要的设备是炉灶，而炉灶也同时是家族以内的祭坛，*aris*就指隙地或地基，*focis*就是灶或祭坛。这段古史，维柯在他的《新科学》里论证甚详，可参看。作者没有认清这段

古史，所以认为日译祭坛不足为训，宁取俄、法译都错的自我辩护的意思。作为自我辩护，能肯定“谬误在天国的申辩一经驳倒，它在人间的存在就陷入了窘境”这句汉译不错吗？“谬误在天国的申辩”即谬误在宗教方面的辩护。它（谬误）在人间的存在，即在现实世俗间的存在。谬误在天国不能存在，在人间也就无法存在。这正是马克思在同时期写的《费尔巴哈论纲》中第四条的意见，那是举例说：“自从世俗家庭中发见了神圣家族之后，世俗家庭本身就会在理论上受到批判，并在实践中被推翻”（校原文改译）。

这个例子说明了翻译中以下两个重要问题：

一、任何一篇文章或一个论点都不能就它本身孤立地看，要找到它的来龙去脉。《黑格尔法哲学批判》是马克思在“自我思想澄清”时期，在深受费尔巴哈的影响下，对黑格尔开始进行批判的，在这过程中既批判了黑格尔，也批判了费尔巴哈，并且初步认识到自己思想所应走的方向。关键问题在于宗教，对西方宗教起源和影响也应有一个大致正确的认识。这就要涉及古代社会的一般情况，知识面还要很广，要集思广益。

二、经典著作的各种译文不一定都很正确，本例俄、法、英译文都不很正确，应深入研究，作出自己的判断。在研究中应特别注意到上下文乃至前后文相关联的意义(contextual meaning)也绝对不能孤立地看。

拙见如此，是否有当，尚祈教正。此致
敬礼

朱光潜

1981年2月15日

载1981年《中国社会科学》第三期

• 549 •

《外国学者论朱光潜与 克罗齐美学》按^①

此文的基本论点是说《文艺心理学》的作者企图移西方美学思想之花接中国文艺思想传统(主要是道家的)之木,结果陷入克罗齐所反对的“折衷主义”。沙巴蒂尼教授认为克罗齐的哲学前提是客观唯心主义,即宇宙全体事物都是从精神或心灵生发出来的,他所理解的“直觉”是精神的最初级的认识活动,而道家的哲学前提是混沌分化为万事万物,由太乙生发出全体宇宙的“道”,道家的“直觉”是对宇宙中的“道”的大彻大悟,不是认识的起点而是知行都起作用的修炼终点。所以朱光潜从这两种截然不同的哲学前提来谈“直觉”是不合适的。此外,克罗齐一向反对用经验主义的心理学观点来研究美学,而朱光潜既采取克罗齐的直觉说又兼收并容近代心理学(如费希纳、立普斯、谷鲁斯等等)所宣扬的移情作用,内幕仿和游戏等现象与文艺的关系,也是自相矛盾。

① 罗马出版的《东方与西方》(East and West)新论丛第二十卷(1970年)第一、二期发表意大利汉学家马利奥·沙巴蒂尼(Mario Sabatini)的《朱光潜的〈文艺心理学〉中的“克罗齐主义”》,《读书》1981年第三期发表了该文的部分章节(申奥译),题为《外国学者论朱光潜与克罗齐主义》,这是朱光潜为之加的“按语”。——编者注

作者在后部分着重地答复朱光潜对克罗齐美学的批判，批判和答复都集中在三个问题上：

一、朱认为克罗齐把认识活动和实践活动截然分开，蔑视人格的完整性，这是机械观，而把艺术和直觉等同起来，也就是把艺术创作全部过程和瞬间活动的直觉等同起来，也不符合创作的事实。

二、克罗齐忽视了实际创作过程，因而也就忽视了艺术的传达问题，把艺术家叫作不计较功利和道德的“自言自语者”，他就否定文艺所受的社会影响和文艺对社会的效用。

三、克罗齐的艺术与直觉同一说也忽视了直觉这种最初阶段的认识有是艺术的，有不是艺术的，因此他就没有评定艺术价值的标准而被迫承认艺术只有质的分别而没有量的分别，一句隽语，一首十四行诗和一部长篇史诗戏剧或小说，只要是艺术的，就不能再有高低之分，这也不符合常识和史实。

沙巴蒂尼对这三点批评的回答都是在为意大利唯心主义思辨哲学辩护。总的语气是：克罗齐既然从精神或心灵出发来推演出它的各种活动，那就不能象朱光潜那样运用经验科学方法，根据实际具体现象中事例去分析和总结出结论。例如朱光潜强调情感在文艺中的作用，而沙巴蒂尼却指出“对克罗齐来说，‘情感’却不是一种心理范畴而是用直觉观察到的整个宇宙”。本来克罗齐否认我们一般人所理解的“物质”，把物质看成“直觉以下”即认识不到的“情感”，因为这情感是来自实践活动的，本身并不是认识活动，所以与本身是艺术活动的直觉无关。从此可见，沙巴蒂尼和朱光潜在进行两个聋人的对话，各说各的，走不到一起。

沙巴蒂尼指出过，朱光潜在写《文艺心理学》时对克罗齐的

知识还是片面的，在1936年翻译了克罗齐的《美学原理》之后，“对克罗齐的知识逐渐加深了”，一些观点“澄清”了。但是不能认为他纠正某些错误解释后就更接近克罗齐了，而实际上他“背离克罗齐的美学是更显著了”，“他更自觉地摈弃了克罗齐的某些基本命题”。最后他还提到朱光潜在1958年写的《克罗齐的美学批判》（发表在《北京大学学报》，转载在《美学批判论文集》）中“推翻了克罗齐的美学理论”，所以“并不是受政治上机会主义的驱遣，而无疑是基本上从他自己的美学主张中得出的结论。”

这番话倒是公平的。朱光潜对克罗齐的认识和批判确实有一个很长的而且相当曲折的过程。沙巴蒂尼提到朱的批判却没有提到当时中国美学界的批判讨论和马克思主义后来对朱的影响，他的最后两句话是有所顾忌，含糊其词的。

总的来说，这篇论文是在掌握资料和认真研究的基础上写成的。从作者的“意大利唯心主义传统”的立场上看，这确实是一篇很有分量的论文。作者的“移花接木”的说法是正确的，道家的直觉和克罗齐的直觉不是一回事，克罗齐的哲学与近代根据经验的心理学派的美学是水火不相容的。沙巴蒂尼在提出这些论点时都做得很出色。不过朱光潜把他的著作称为《文艺心理学》，就标明了他的出发点是经验科学的而不是思辨哲学的。他根本否定克罗齐的“直觉不是一个心理学范畴”的说法。他的目的并不是要建立一个以思辨哲学为基础的美学体系，而是想用通俗的方式介绍现代西方美学界的一些重要派别的思想，在中国美学界起一点“启蒙”作用。

载《读书》第三期，1981年3月。

致阮延龄

阮延龄同志：

尊稿寄来两份，一份送交哲学所美学组李泽厚同志，请他看可否选登《美学》，还没有得到回信。听说印刷极慢，稿件也很拥挤；另一份存在我这里，请朋友们代看过，据说你有时有很好的独到见解，只是文字不够通俗。我寄过一篇给湖南人民出版社，他来信说文章内容不错，文字嫌不通俗，当直接和您联系，俟修改后登他主编的《美育》。我赞成您用流行的语体文重新改写。现在把原稿全部挂号寄还，请察收。

拙著《美学拾穗集》已出版，附寄一册请教。我已年老体衰，有时有小病，来信、来稿、来访甚多，终日应接不暇。维柯的《新科学》已译出三分之二，看来今年很难完成初稿了，校改也还要有一年的功夫。勿致

敬礼！

朱光潜

1981年3月19日

中国古代美学简介

作为文艺理论，美学一般是文艺实践的总结，反过来又成为文艺实践的指导。文艺在创作和欣赏两方面的实践都反映一定时代和一定社会类型的人民的现实生活和人生态度。我国历史悠久，文艺有长久的传统，人民对文艺的爱好也是源远流长的。散在各种经典文献中的有关文艺理论的资料极其丰富繁复，还有待进一步的搜集和科学整理，这里只能粗陈梗概。

西方从意大利维柯到克罗齐一派美学史家都认为语言文字本身就是艺术产品，所以美学和语言文字学分不开。这种看法从中国汉语文字的产生和演变可以获得充分的例证。汉朝文字学家许慎在《说文解字》的序言里，把汉语文字分为象形、形声、指事、会意、转注和假借六类，即所谓“六书”，其中前四类都是形象思维的产品。现在世界各国语言文字大半属于拼音系统，中国汉语文字几乎是极少数象形系统的文字中到现在还广泛应用的唯一的一种，因此就成了研究原始民族运用形象思维来创造文字的珍贵资料。继许慎《说文解字》而起的无数词书、韵书和字典都提供了大量关于美学思想的材料(丁福保编的《说文解字诂林》较详备)。书法在中国也早已成为一门独特的艺术。凡是读书人都要讲究书法，所以书法在受教育的人民中是得到最广泛实践的一门艺术。它和绘画和诗歌成为互相紧密联系的姊妹艺术。适用于一

般艺术的一些原则也适用于书法，例如精神、气魄、骨力、风韵之类性格因素以及和谐、平整、匀称之类形式因素。这方面的美学理论资料也很多，例如唐朝孙过庭的《书谱》，宋朝的《宣和书谱》，近代包世臣的《艺舟双楫》和康有为的《广艺舟双楫》，都详谈过中国书法的美学理论。

马克思曾经指出：神话是希腊文艺的丰富土壤。神话在中国古代艺术中也是一个重要的资料来源。神话是和原始宗教即原始民族的世界观和人生观分不开的。我国土生土长的原始宗教是巫教、道教和儒教，魏晋以后南亚的佛教逐渐输入中国，几有喧宾夺主之感。这些宗教思想及其神话在中国哲学和文艺领域里，从《诗经》、《楚辞》、汉魏乐府到近代的小说、戏剧和民间传说，都打下了深刻的烙印。鲁迅在《中国小说史略》里曾清理过历代神话传说和传奇志怪对中国小说发展的影响，可惜它们对建筑、雕塑、绘画乃至诗、乐、舞各方面的影响还有待专业研究工作者去清理。古代丝绸之路上有一个重镇叫做敦煌，那里有一系列已半埋在沙土下的“莫高窟”，是由北魏到元明的中国艺术（特别是壁画和雕塑以及它们所描绘的古代诗、乐、舞和宗教仪式的情况）的一座大宝库，对研究中国艺术与宗教（特别是佛教）、神话传说的关系提供了极其丰富的资料。此外，中国考古工作者在安阳殷墟、陕西半坡村、湖南马王堆等地所进行的大量发掘工作，在不断地发现远比敦煌的收藏更古老也许也更珍贵的文物。这类文物不但是中国美术的第一手资料，也是中国美学的第一手资料，因为每一件真正的艺术作品都必有意或无意地流露出某种美学观点。离开具体的艺术作品而谈美学思想，不但会堕入抽象说教，而且也是一件极费力的事。此外，从文艺与生产劳动的紧密联系的实践观点来看，《周礼》中的《考工记》以及后来的《畴人传》

和《天工开物》之类书籍也是研究中国美学史的重要资料。

自有史以来，汉民族主要是一个农业民族，而且长期处在封建社会形态。无论研究中国文艺还是研究中国美学，都不能忘记这两大特点。例如自然作为文艺母题，在西方只有在近代浪漫运动起来以后才逐渐突出，而在中国却从魏晋时代起就一直是诗和画的主要描绘对象。伦常观念特重忠君孝亲，尽管天灾人祸史不绝书，而一般人民的人生态度基本上是乐天安命，偏于保守。这些基本情况都是和封建社会的小农经济分不开的。意识形态方面，在中国长期占统治地位的是儒家思想，这也正是封建社会的小农经济的反映。儒家以礼乐立教。礼不但指各种宗教仪式，也包括政治、法律和典章制度。乐是各门艺术的总称，除声乐、器乐以外，还包括诗歌、舞蹈、传说故事和雏形的戏剧。中国最早的一部美学专著便是《乐记》，载在十三经中《礼记》一经之中。此书作者是谁，一说是公孙尼子，尚有争论，可能象先秦诸子的许多著作一样，是某一派师徒积累一些过去流传下来的思想资料而成的，并不是某一家之言。它是中国美学的开山祖，所以值得详加介绍。

从这部论音乐的专著看，礼与乐是包含宇宙间万事万物、集一切学与术之大成的。礼与乐两个概念相反适以相成，含着朴素的辩证思想。姑举几段引文为证：

乐者天地之和也，礼者天地之序也。和故百物皆化，序故群物皆别。乐由天作，礼以地制。过制则乱，过作则暴。明于天地，然后能兴礼乐也。

天高地下，万物散殊，而礼制行矣；流而不息，含同而

化，而乐兴焉。

乐也者情之不可变者也，礼也者理之不可易者也。乐统同，礼辨异。

乐者敦和，率神而从天；礼者别宜，居鬼而从地。故圣人作乐以应天，制礼以配地。礼乐明备，天地官矣；天尊地卑，君臣定矣；卑高已陈，贵贱位矣；动静有常，大小殊矣。

礼节民心、乐和民声，政以行之，刑以防之，礼乐刑政，四达而不悖，则王道备矣。

从此可知，《乐记》的作者是从宇宙整体着眼，从中见出同与异、和与序、情与理、天与地、尊与卑这一系列的对立面，认为礼的作用在辨异、达理和巩固秩序，乐的作用在统同、通情和促成和谐。这两方面都各尽其职，恰如其分，就会国泰民安，万物各得其所。我们可以说，中国儒家是从礼、乐这两个概念，推演出他们的理想国（即所谓“王道”）。作者基本上是从政治观点来考虑美育的。在引文的最后一段里，礼、乐、政、刑四项并举，其实政、刑两项还是属于礼的范围，所以礼经包括《礼记》（礼的具体运用事例）、《周礼》（周朝的政治制度）、《仪礼》（吉、凶、军、宾、嘉五方面的宗教仪式），一般叫做“三礼”。《乐记》虽专谈音乐及其密切相联系的诗歌和舞蹈等艺术，却也列在《礼记》里。值得注意的是《乐记》的作者特别强调礼与乐相反相成、不可分割的关系，不但把乐看作艺术，实际上也把礼看作艺术，是

王道必备的秩序与和谐两个方面。就人民来说，“礼乐皆得，谓之有德”，有德才可以“平好恶而反人道之正”，这是中国古代就已提出的“人道主义”。礼、乐不可互离，其真正含义是艺术反映政治而且为政治服务。政治本身就是一种广义的艺术，因为乐求和谐，礼求秩序，秩序与和谐都是艺术所不可少的。这种观点是对希腊柏拉图控诉诗人罪状的有力驳斥。

“艺”这个词在古汉语里和希腊文 *tekne* 一样，有“艺术”和“技艺”两个含义。诗人、艺术家和手工业者都一样是操“技艺”的。中国古代教育定“六艺”为必修科。所谓“六艺”就是礼、乐、射、御、书、数。礼、乐列在首位，但毕竟和射、御（武艺）、书（写字）、数（算数）同属于“艺”。从此足见中国古代教育文武并重，不但重视实用技艺，而且对艺术也着重实践方面，把它当作技艺来学习。不但求“知”，而且求“能”，也就是说，不但为提高认识，而且为促进实践。

音乐、诗歌和舞蹈在原始时代原是一种三位一体的综合艺术，随着历史向前发展，诗日渐脱离乐、舞，成为一种独立而且独尊的艺术。黑格尔曾把诗列在艺术发展的最高峰，而且认为各门艺术之中都必须有诗作为主要因素。诗的这种崇高地位在中国文艺发展中也很显著。周朝便设有专司采诗“观风”的史官。中国最古老而且影响也最深远的《诗经》就有很大部分（《国风》）是由史官从各地区民间搜集来的。所谓采诗“观风”，就是搜集各地民歌，把它作为测量各地民情风俗和政治气候的温度表。

中国古代文艺理论大半是围绕着《诗经》而作的评论和总结。上文所引的《乐记》便是其中最早的一种，它常引《诗经》来论证所提的论点，最后子贡向师乙问诗乐一段特别值得注意。师乙对诗歌作了如下的描绘：

歌之为言也，长言之也。说之故言之，言之不足，故长言之；长言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故不知手之舞之，足之蹈之也。

继《乐记》之后，经常为诗论家所援引的一篇论诗著作是汉初儒生毛萼的《诗大序》，其中最重要的一段就援引了《乐记》的这段话而加以发挥：

诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足，故嗟叹之；嗟叹之不足，故永歌之；永歌之不足，不知手之舞之，足之蹈之也。情发于声，声成文，谓之音。治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困。故正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。

这里首先确定了诗的本质在于表达人的心情和志向，“情动于中而形于言”，“在心为志，发言为诗”。诗表现“志之所之”，用近代话来说，“志之所之”便是诗人的“倾向”，这“倾向”是由“情”发动的，它会导致“厚人伦，美教化，移风俗”这些实践效果。“情发于声，声成文，谓之音”，声须“成文”，即要表现出完整有秩序的形式，不是自然的啼笑咆嘯而是经过艺术化的。从此可见古代中国诗论的三大特点：一是从整体人出发，不象近代西方美学家往往把知、情、意三个因素割裂开来而片面强调“知”（认识）中的感性阶段，而是三个因素不偏废而侧重“情”，这对近代文艺中的公式概念化是一剂良药。其次是艺术

根据自然(现实生活)而不止于生糙的自然，而是经过艺术加工(“成文”)的自然。第三是中国古代诗论一向特别重视文艺的“厚人伦，美教化，移风俗”的实践效果，从来没有“为文艺而文艺”的提法。

“声成文，谓之音”，“成文”便是艺术对自然加工所取得的形式。诗有六义，其中赋、比、兴三义便是汉儒毛萼在《诗大序》中分析《诗经》所得到的三种形式。《诗经》作者并不曾有意使某诗取比体或某诗取赋体或兴体。今本《诗经》中所注的“兴也”、“比也”、“赋也”，都是毛萼的手笔。不过毛萼所分的类确实对诗论的发展有很大的功劳，它标出文艺所用的是形象思维这个基本原则，其中含有“情景交融”的道理。中国后来的诗论、文论乃至画论都是按毛萼所标的比、兴、赋加以引申和发展的。近来讨论这个问题的往往只谈比、兴而不谈赋，赋是“直陈其事”而不用譬喻，但是“事”是具体形象，赋所用的仍是形象思维。比、兴大半限于抒情诗，赋所用的“直陈其事”愈到近代愈重要，因为它是戏剧、小说、电影乃至一般叙事文的表现方式。

《乐记》和《诗大序》的作者都是儒家，他们的话大半可以和《论语》、《孟子》这些儒家经典著作中所表现的美学思想相印证，不过比《论语》、《孟子》中有关美学的零星语录较有系统。他们对于过去诗、乐、舞实况的总结，成了此后二千年的美学思想发展的基础。汉、唐之间值得研究的美学论著不胜枚举，特别值得注意的有《昭明文选》卷十七所载陆机的《文赋》和王褒、嵇康等人的关于诗、乐、舞的赋。受到梵文影响的永明声律运动是古诗转到律诗的关键(参看拙著《诗论》第十一章至第十二章)。在文艺理论方面受到佛典影响而叙述略见科学条理的有梁

刘勰的《文心雕龙》，这是迄今为止中国文艺理论中最重要的名著。唐僧皎然的《诗式》和司空图的《诗品》，开无数诗话和词话的先河，其中影响较大的是严羽的《沧浪诗话》，标出“禅道在妙悟，诗道亦在妙悟”的基本原则。此后谈诗谈词者的主要话题是“意境”、“神韵”、“气象”、“风骨”这些比较抽象的范畴，其长处在于结合具体作品，其短处在缺乏科学条理。披沙拣金的工作还有待于将来。

总的来说，中国过去的美学传统是很丰富的，至今认真的搜集和研究的科学工作还不多见。好在最近思想解放，进行这种科学工作的苗头正在风起云涌。这是一个可喜的转机，祝愿美学工作者趁这股势头，大家同心协力地把这项工作做好！

载《中国古代美学艺术论文集》（上海古籍出版社1981年3月版）

致陈望衡

望衡同志：

我上月失慎患伤风，近虽好转而仍未全愈，而来信来访来稿又积压成堆，几无片刻暇。尊文来后，立即拨冗看了两个钟头，您细心认真可嘉，只是文章写得过长，许多论点可以分题来论，不宜都挤在一篇评介里。现在一般人都很忙，没有工夫也没有兴趣来读长文。写文章要看到在什么场合起什么作用，要看到读者，您在这方面考虑似不够。来信要我提意见，我大胆地删削了大部分，我希望您不必全采取，最好以我的删削为例，自己仔细修改一番。

我仍在续译维柯的《新科学》，拟应北大出版《国外文学》之约，先将《发现真正的荷马》部分交去发表，因为这是“比较文学”先河和范例。此外一切索稿信都谢绝了。人民文学出版社和上海文艺出版社都在策划为我出多卷集，郝铭鉴同志来信要来面商。4月15日左右我还要赴热河参加《大百科全书》编委会议，大约至少要花十天工夫。匆致敬礼！

朱光潜

1981年3月28日

关于我的《美学文集》的 几点说明^①

上海文艺出版社考虑到广大群众对文艺创作及其理论研究的热情日益高涨，而同时文艺理论研究所必需的原始资料却仍嫌贫乏，特制定了一套规划，陆续印行一些美学专著和论文选集。现已出版的有王朝闻和李泽厚等同志的著作，接着要出版的就是我的这套多卷本文集。负责编辑广泛地搜集了这方面的资料，认真拟定了一个选目，向各方面征求了意见，并且把这些意见转给我看过。提意见的同志都赞成出版这套文集。这对我国美学的进一步的研究和讨论，或可起些推动作用；对作者个人来说，当然也是一个很大的鼓舞。在此，谨向上海文艺出版社和赞助完成这项计划的同志表示衷心感谢！

美学在我国有长久的光辉传统。《乐记》、《诗大序》、陆机的《文赋》、司空图的《诗品》、刘勰的《文心雕龙》、严羽的《沧浪诗话》之类名著，摆在世界美学文库中，是毫无逊色的。

① 这是《朱光潜美学文集》（上海文艺出版社出版，共五卷）的“作者说明”，曾发表在1982年《书林》第一期上，题为《关于我的《美学文集》的几点说明》。——编者注

从前我国虽长期闭关，接受外来影响较少，但是《诗品》、《文心雕龙》和《沧浪诗话》都显然有佛典的影响，而这种影响也显然是有益的。自从海禁大开以来，在新文化运动的推动下，西方美学思想就日益涌进来，把我国美学卷进世界美学潮流中去。特别是在全国解放以后，马克思主义美学思想在中国共产党领导下得到广泛的传播，大大地促进了我国文艺创作及其理论研究的繁荣。在吸收外来影响方面，我们应该感谢蔡子民、鲁迅、王国维和吕澄这几位先驱，特别是马克思主义经典著作编译者诸前辈，“饮水思源”，我们应珍视他们的贡献，

作者本人出生在旧时代，是在新文化运动中成长起来的。在新旧交替中我走过曲折的道路，经过反复的冲突，才终于走上美学这条路。少时受过封建私塾教育，读过一些中国旧书，培养了爱好文学特别是诗词的趣味。长成后长期留学英、法和游历德、意诸国，接触到西方科学、哲学、文艺和历史，可是对与这几门学问都有密切关系的美学，虽然特别感到兴趣，却没有正式选过美学课，但读的书多半是美学方面的。我可以说是从心理学走向美学的，读的美学书大半同时涉及心理学。我很欣赏当时英国大学的老办法，重启发不重灌输，重写论文不重上课。一年中一般只上四到五个月的课，其余的时间都由学生自由处理。我因此养成了按这种老方式学习的习惯，边阅读，边思考，边写作，一年中总要写出十几万字。

我在解放后的著译，《自传》里已经说了很多了。英、法留学期间，主要有《文艺心理学》、《变态心理学》、《谈美》和《诗论》几种，还有一本用英文写的《悲剧心理学》，此外，便是译出了克罗齐的《美学原理》，这是我的美学思想的最初的来源。《悲剧心理学》(The Psychology of Tragedy)一书，当时

作为博士论文，曾在斯特拉斯堡大学出版社出版过。由于印数很少，国内很少有人知道，但在国外引起一些反响。出版社认为应该译出收入本文集，我同意了他们的意见，并在此向翻译的同志致谢。从回国后到解放前，最重要的一部论文，就是《克罗齐哲学述评》，在这里面我已开始澄清克罗齐对我的思想的影响。

1957年到1962年，在党的领导下，我积极参加了长达六年之久的全国范围的美学批判和讨论。这是我国美学思想发展的一个转折点，它的重要性我认为怎样强调也不为过分。就我自己来说，也是通过这次批判和讨论，初步认识到自己的美学思想的唯心主义的片面性，开始认真地学习马列主义。《西方美学史》就是在这次讨论后开始编写的，这是我回国后头二十年中唯一的一部下过功夫的美学著作。我译了莱辛的《拉奥孔》、柏拉图的《文艺对话集》、爱克曼辑的《歌德谈话录》、黑格尔的《美学》以及普洛丁的《九部书》第六卷、圣·托马斯·阿奎那的《神学大全》中有关美学的部分、但丁的《论俗语》和《给斯卡拉大公的献词》、达·芬奇的《语录》等等，《西方美学史》中绝大部分的引文，都是自己试译的。

除了成册出版的著译以外，我应报刊之约，也写过不少零星文章。比如1937年京派文人办的《文学杂志》发刊词，便出自我的手笔。文章主旨是说在诞生中的中国新文化要走的路宜广阔些，丰富多采些，不宜过早地作茧自缚，窄狭化到只准走一条路。我是在唱文艺独立自由的老调，实际上，是想争一块文艺小地盘。当时在《文学杂志》上发表文章的，确实也并不限于“京派”作家。这些零星文章，我自己大半都没有留稿，原想这种“鸡肋”弃之亦并不足惜。出版社认为既名为文集，也宜选些有代表性的短篇杂著，“聊备一格”。互商的结果，除《文学杂志》发刊词

有一点历史意义之外，还向读者推荐了几篇，例如《看戏与演戏》；略可见我的人生观的矛盾以及尼采和叔本华对我的影响；《诗的实质与形式》，这是《诗论》中曾经谈过的一个问题，另用对话体的形式写出的，可见柏拉图的对话体对我的影响。我过去比较喜欢这种体裁，觉得它可以摆出各种不同观点，利于交锋争鸣。建国后写的《基督教与西方文化》是我在北大西语系“世界名著选读”课中讲授基督教《圣经》的基础上写的。我不是基督教徒，并无意要宣传宗教，只是凭我学习的体会，我认识到要理解西方哲学、文艺或是任何其他方面的历史发展，不接触到基督教的文献是不行的。基督教传到西方不久，朗吉弩斯在《论崇高》里就举《旧约·创世纪》里“上帝说要有光，世上就有光”为“崇高”的例。到中世纪，一切学问都附庸于神学，美学家如普洛丁、阿奎那、弗朗西斯乃至但丁，近代新学院派、新柏拉图派乃至存在主义，都是在基督教影响之下形成他们的思想的。象我的全部美学观点一样，这类杂文各有可非议的一面，过去都曾在天庭广众中受到过批判。现在又捧出来，毫无“回潮”之意，只是认为既然出文集，作为历史资料，就不应歪曲历史，“丑媳妇终须见公婆”。所以，我不想为着遮丑而用今天的眼光对过去的文章大加修改或粉饰。要拿真相给人看，这是每个科学家应有的态度！

回顾自己美学思想的发展，大致可分解放前和解放后两个阶段。解放前我对当时西方流行的美学论著（从最古的到最新的）涉猎过一些，自己边阅读，边思考，边写评介文章，但从来没有自成一家言的奢望，只想不问什么流派，能投合一时兴趣的都尽力把它介绍到国内，希望起一些“启蒙”作用。来源当然是资产阶级的，立场基本是唯心主义的，大家看得很清楚，我也不用讳言。解放后特别是美学批判和讨论以后，我才开始认真地钻研马

列主义，并且试图运用历史唯物主义和辩证唯物主义来探讨一些关键性的美学问题。《西方美学史》、《谈美书简》就是这种尝试的见证。从“敝帚自珍”的眼光来看，我自以为我的解放后实际上不到二十年的工作比起解放前大半生的工作远较重要。这也并非说这两个阶段可以割裂开来，没有前一个阶段，也就不能有后一个阶段，这就是所谓“不能割断历史”。我很满意地说，上海文艺出版社经过征求多方面的意见而制定出来的这套文集的选目很好地体现了这两个阶段的分别和联系。

谈到这两个阶段，我不妨趁便略提一下前阶段我的一些论著所引起的国际反应。比较重要的是瑞典诺贝尔基金委员会资助的讨论集(Nobel Symposium)第三十二集《近代中国文学与社会》中所发表的杜博妮博士(Dr. Bonnie S. McDougall, 哈佛大学研究班毕业后即来我国外文局《中国文学》社任专家工作的题为《朱光潜从倾斜的塔上了望十九世纪三十年代的美学和社会》的长篇评介文章，“倾斜的塔”(即汉语中的“危巢”)是英国著名的女小说家吴尔夫(Virginia Woolf)用来指第二次世界大战后三十年代大半属于英国“近代派”的一些中产阶级作家(包括吴尔夫自己在内)所处的局面。这批作家们“先感到不安，接着是自怜，再接着就对造成他们不安的那个社会感到愤恨”，最后分成左右两派。杜博妮说我的情况与这批英国近代派作家相似，处于中间偏右。我觉得这是一种清醒的估计，值得引起我的反省和警惕。她的注解中还提到另几位作者评介过我的论著，可惜我都不曾见过。

杜博妮还转赠给我英国格拉斯哥大学拉菲尔教授(D. D. Raphael)写的《悲剧是非两面谈》(Paradox of Tragedy)一书，

其中对我的《悲剧心理学》颇赞赏，也表示了不同的意见。

另一种是由意大利汉学院院长直接寄给我的该院沙巴蒂尼教授（Mario Sabattini）1970年在《东方与西方》上发表的对我的长篇评介文章，题为《朱光潜在〈文艺心理学〉中的克罗齐主义》。沙巴蒂尼教授认为我是个折衷主义者而不是一个彻底的克罗齐主义者，把克罗齐所反对的许多流派和克罗齐拼凑在一起。他还说我是移西方文化之花接中国传统文化传统之木，这个传统之木便是道家。这番话有对的，也有不对的，明眼人自能判断。

这三种评介者，尽管观点不同，而动机却都在促进东西方文化交流。这也是对我个人的关心和爱护。我趁此向他们表示衷心感谢，同时我也感到一点遗憾，因为他们都只根据我在解放前的一些论著，希望他们将来能见到我在解放后的转变和发展，对我多提一些意见。

我想要说明的就是以上这几点。是不是我从此就和读者们告别呢？王朝闻同志在一篇书评里替我作了回答。他说我是“春蚕到死丝方尽”，可以说是“善颂善祷”。“做一天和尚就要撞一天钟”。只要我还在世一日，就要多“吐丝”一日。但愿我吐的丝凑上旁人吐的丝，能替人间增加哪怕一丝丝的温暖，使春意更浓也好。阿门！

朱光潜

1981年春暖花开时节，时年八十有四。

载1982年《书林》第一期

我学美学的经历和一点经验教训

我的第一部美学著作是 1936 年出版的《文艺心理学》。《谈美》的信是概括这部处女作的通俗叙述。接着我就写了一部《诗论》，对过去用功较多的诗这门艺术进行了一些探讨。这三部书都是我在英、法两国当大学生时写出初稿的。我还用英文写过一本博士论文，叫做《悲剧心理学》，由斯特拉斯堡大学出版社出版。

在《文艺心理学》的“作者自白”里我已简略地回答过一些报刊编辑部向我提出的这个问题，现在先把有关的一段话抄下来，然后稍作补充：

“从前我决没有梦想到我有一天会走到美学的路上去。我前后在几个大学里做过十四年的学生，学过许多不相干的功课，解剖过鲨鱼，制过染色切片；读过建筑史，学过符号名学，用过熏烟鼓和电气反应机测验过心理反应，可是我从来没有上过一次美学课。我原来的兴趣中心第一是文学，其次是心理学，第三是哲学。因为喜欢文学，就被逼到研究批评的标准，艺术与人生，艺术与自然，内容与形式，语文与思想等问题。因为喜欢心理学，我就被逼到研究想象与情感的关系，创造和欣赏的心理活动以及文艺趣味上的个别差异。因为喜欢哲学，我就被逼到研究康德、黑格尔和克罗齐诸人讨论美学的著作。这样一来，美学便成为我

喜欢的几门学问的联络线索了。我现在相信：研究文学、艺术、心理学的人们如果忽略了美学，那是一个很大的欠缺。”

事隔半个世纪，现在来检查过去写的这段“自白”，它还是符合事实的。不过要作两点补充。当时我也很喜欢历史，为着要了解希腊文学和艺术，我在爱丁堡大学曾正式选修了欧洲古代史。可是我考了两次都没有及格，为着遮羞，写“自白”时没有敢提到它。现在回想起来，这门不及格的欧洲古代史对我向往美学毕竟起了不小的作用。当时我还是一个穷学生，但是省吃俭用，还一个人跑到意大利罗马地下墓道里考察过哥特大教寺和壁画的起源，参观过梵蒂冈所藏的一些著名雕刻和文艺复兴时代散在意大利各城市的建筑、绘画和雕刻，体会到“耳闻不如目见”这句话的意义。

另一点须补充的是，“自白”最后一句后面还应加上这么一句：“研究美学的人们如果忽略文学、艺术、心理学、哲学(和历史)，那就会是一个更大的欠缺。”这一点是我从参加国内美学讨论到现在所看到的美学落后状态中体会出来的。关起门来学美学，不知“天有多高，地有多厚”，那是有害于己而无益于人的。

上文我提到“当时我还是一个穷学生”，这对于我学起美学来也颇有影响。我在学生时代还编写过一部《变态心理学》，一部《变态心理学派别》(都出版过)和一部《符号逻辑》(稿交商务印书馆，在日本侵略上海时遭火灾焚毁了)。为什么一方面读书，一方面又写出那么多书呢？这就是因为我穷，不得不“自力更生”，挣点稿费来吃饭过活。在这样“骑两头马”的生活中，我也吸取了一点有益的教训，就是做学问光读不写不行。写就要读得更认真一点，要把所读的在自己头脑里整理一番，思索一

番，就会懂得较透些，使作者的思想经过消化，变成自己的精神营养。根据这点教训，我指导研究生，总是要求他们边读边写。他们也因此取得了较好的成绩。不过要补充一句，光写不读也不行。

有些同志问我是“怎样研究起美学来的”，显然是问我怎样开始学美学的。这个“开始”我已交代清楚了，不过我觉得这还未免“有头无尾”。从前人说得好，“学无止境”，“活到老，学到老”。老实说，我一直在学美学，一直在开始新的阶段。解放后我有幸参加了几年之久的国内美学界的批判和讨论。我至少是批判对象之一。我是认真对待这次批判的，有来必往，无批不辩。从此我开始挪动了我原来的唯心主义立场。当时是我的论敌而现在是我的好友的一位同志，看到我在答辩中表示决心要学马列主义，便公开宣布“朱某某不配学马列主义！”这就激发了我的自尊心，暗地里答复了他，“我就学给你看看！”于是我又开始了我的新的美学行程。这三十年来我学的主要是马列主义。译文读不懂的必对照德文、俄文、法文和英文的原文，并且对译文错误或欠妥处都作了笔记，提出了校改意见。前几年，我看到世界各国马克思主义的学者们都在热烈讨论马克思的《经济学一哲学手稿》，这是我在五十年代就已读过而没有读懂的。于是又把它翻出来再啃，并且把其中关键性的“异化劳动”和“私有制与共产主义”两章重译过。虽不敢说我读懂了，毕竟比原来懂得多一点。这部经典著作受黑格尔和费尔巴哈的影响都很深。我对费尔巴哈毫无研究，预备补了这一课再回头去啃，但愿老天爷分配给我足够的时间和精力！

下面再谈点经验教训。和青壮年朋友见面谈心时，他们常问我，活到八十多岁了，一生都在学习和研究，有什么值得一谈的经

验教训？

我首先谈到的，总是劝他们要坚持锻炼身体。从幼年起，我就虚弱多病，大半生都在和肠胃病、内痔、关节炎以及并发的失眠症作斗争。勉强读书学习，效率总是很低的。从此我体会到英国人说的“健康的精神寄托于健康的身体”那句至理名言，懂得劳逸结合的重要。所以我养成了不工作就出外散步的习惯。在“文革”中我被“四人帮”关进牛棚，受尽精神上 and 肉体上的折磨，一场大病几乎送了命。但我对国家和个人的前途是乐观的，于是，坚持慢跑、打简易太极拳和做气功之类简单的锻炼，身体就逐渐恢复过来了。就现在说，我的健康情况比自己在青壮年时期较好，也比一般同年辈的同事们较好，因此精神也日渐振作起来了，工作量总是超过国家所规定的。例如前年除参加许多会议和指导两个研究生之外，还新写过一部八万字的《谈美书简》，校了近百万字的书稿清样，还写了五、六万字的美学论文和翻译论文。这一点切身经验，一方面使我羡慕青壮年朋友们比我幸福，还有一段光阴可以利用；另一方面也深感到劳逸结合的原则在各级学校，特别在小学里，没有受到足够的重视，课程排得满满的，家庭作业也太繁太重，这不是培养人材而是摧残人材。

从锻炼成健康的身体中来锻炼出健康的精神，这是做一切工作所必遵循的一条辩证唯物主义的准则。不过我是毕生从事美学理论工作的，青壮年朋友们希望从我这里吸取经验教训的当然不仅在这条一般的原则，而主要还是在美学研究方面。在这方面我是走过崎岖曲折道路的，大半生都沉埋在我国封建时代的经典和西方唯心主义的美学和文学的论著里。到解放后，经过五十年代国内的美学批判讨论的刺激和鼓舞，我才逐渐接触到社会主义的新生事物和马列主义、毛泽东思想。先是逐渐认识到自己过去美

学思想的唯心主义的基本错误，后是马克思主义的历史辩证发展观点也使我逐渐认识到过去西方唯心主义美学传统毕竟不是无中生有，其中有些论点还可以一分为二，去伪存真，足资借鉴。我写《西方美学史》以及我译黑格尔的《美学》、莱辛的《拉奥孔》和《歌德谈话录》之类美学经典著作都是从这个观点出发的。成就和理想还有很大的距离。古话说得好：“前修未密，后起转精”，“补苴罅漏，张皇幽渺”，只有待诸后起者了。

从我自己走过的曲折的道路和观察到的我国美学界现实情况看，应该谈的主要有两点：一是“博学而守约”，二是解放思想，坚持科学的严谨态度。

所谓“博学”，就是把根基打广些；所谓“守约”就是“集中力量打歼灭战”。先说博学，作为一个近代理论工作者，起码要有一般的近代常识，不但要有社会科学常识，也要有自然科学常识。在自然科学方面，美学必须有心理学的基础。多年来我们高等院校里根本没有开设心理学的学科；“文革”后虽是开设了，能教的人为数寥寥，愿学的人也不很多，而且教材和阅读资料都极端贫乏。学美学的人就没有几个懂得心理学的。要不然，在“反形象思维论”的论战中就不会闹那么多的缺乏心理学常识的笑话了。

美学所涉及的基本知识也包括对外文的知识。不准确的理解和翻译就会歪曲原义，以讹传讹，害人不浅。生在现代，学任何科学都不能闭关自守，坐井观天，必须透过外文去掌握现代世界的最新的乃至最重大的资料。

学外文也并不是很难的事。再谈一点亲身经验，趁便也说明上文所提到的“守约”的道理。我在解放后快进六十岁了，才自学俄文，一面听广播，一面抓住《联共党史》、契诃夫的《樱桃

园》和《三姐妹》、屠格涅夫的《父与子》和高尔基的《母亲》这几本书硬啃。每本书都读上三四遍：第一遍只求粗通大义，第二遍就要求懂透，抱着字典，一字一句都不肯放过，词义和语法都要弄通，这一遍费力最多，收效也较大；第三遍通读就侧重全书的布局和首尾呼应的脉络以及叙事状物的一些巧妙手法，多少从文学角度去看它。较爱好的《母亲》还读过四遍。无论是哪本书，我有时还选出几段来反复朗诵，到能背诵的程度。这些工作都是在课余抓时间做的，做了两年之后，我也可以捧着一部字典去翻译俄文书了。可惜“文革”中耽搁了十多年，学到手的已大半忘掉了。

上文还提到“解放思想，坚持科学的严谨态度”。这首先是“做老实人，说老实话，办老实事”的人生态度问题。大家已谈得很多。我要谈的是一个人何以要不“做老实人，说老实话，办老实事”的道理。你也可以说这是由于思想不解放，不过思想何以不解放？怎样才能解放呢？据我这样老弱昏聩的人来看，外因或外面的压力固然也起作用，但是起决定作用的还是内因。内因主要是人自己的惰性和顽固性。其实这是两个同义词，都是精神服从物质，走抵抗力最低的路。这是一条物理学规律。怎样才能不走抵抗力最低的路呢？那就是要靠同时有较强的力量来牵制或抵挡最低的抵抗力，逼它让路。我回顾五十年代参加美学批判讨论中的一些朋友们，觉得有些人思想在发展，也有些人思想还处在僵化状态。我说他们思想僵化，并不是恶意攻击，而是一个逼他们脱离僵化的当头棒。

老化和僵化都是生机贫弱化的表现。要恢复生机，就要身体上和精神上都保持健康状态。要增强生机，就要医治生机贫弱化的病根，而这个病根正是“坐井观天”，“划地为牢”，“固步

自封”。因此，我在做人和做学问方面都经常把姓朱的一位老祖宗朱熹的话悬为座右铭：“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊，问渠那得清如许，为有源头活水来”。关键在这“源头活水”，它就是生机的源泉，有了它就可以防环境污染，使头脑常醒和不断地更新，一句话，要“放眼世界”，不断地吸收精神营养！

载1981年6月25日《浙江日报》

诗一首

紫阳同世系，
凌云共攀巅。
一别半世纪，
沧海已桑田。
邂逅忽相遇，
情亲何可言。
董狐擎铁笔，
孤隼戾苍天。

铁苍老友晒正

朱光潜

1981年夏

公年八十七，我年八十四 北京大学燕南园

致宛小平

小平孙：

你的两封信我都看过了，字写得很好，文章也通顺，读认书真用功，我看到很高兴。学哲学要懂得历史发展，也要有一点自然科学和社会科学的常识，要多掌握第一手资料(原著)，不要在流行的教科书上浪费时间。为此一定要学好一种外文，看你的情况还是学英文好，在架上抽了几本哲学原著，其中休谟的选集启发性很强，英文也写得流利，你可自选几页仔细钻研。康德、黑格尔暂不必读，最好还是顺历史的次第，西方从柏拉图开始，可看我译的对话集选本。应该把读通马克思主义看作学哲学的基础，寄你一本我的《美学拾穗集》，望特别注意谈到马克思主义经典著作的部分。我年老体衰，杂扰又极多，几无一日闲，不能常写信多谈，望你在假期有便来京小住十几天，同时望你参加体育活动，保持健康！

孟实

1981年9月24日

致蒋路

蒋路同志：

遵命寄奉拙照大小各一份，请选用。

近来在校改《新科学》初译稿，老昏效率极低，望于明年秋间校完，接着译克罗齐的《维柯评传》。不良于行，不敢进城，只早晚在校园里扶杖慢步。匆致敬礼！

朱光潜

1981年10月3日

致程代熙

代熙兄：

久疏音问，时以尊况为念。昨得手书，知兄最近有黄山之游，甚为欣羨。本来我也打算今夏去家乡黄山的游地小休一月，后来听说游人太拥挤，体衰不良于行，遂作罢，还想明夏去试一试。

您和陕西人民出版社出版巴黎手稿的讨论专集^①，关系重大，我当竭力拥护，关于“本身固有的标准”记得曾作详注。现在我的寓所大翻修，已闹了一个月，听说还要十几天才完工，家里的书籍都堆得七零八乱，我在家里也无处可容身，很狼狈。今天下午就要进城参加政协、民盟和文联相继举行的年会，估计要两个星期。会开完后，房屋翻修想已可大致就绪，囑查“本身固有”那句注文原文一定遵命照办。

《新科学》已草译完，现在正在修改，明夏接着就动手译克罗齐的《维柯评传》，一时决无暇写杂文或做其它工作了。

匆致

敬礼！

朱光潜

1981年11月2日

维柯的《新科学》简介

扬巴蒂斯塔·维柯 (Giambattista Vico, 1668—1744) 出生在意大利的一个小城邦那不勒斯，父亲是个小书商，他幼年受过天主教会学校的教育，后来进过罗马大学。他的专业先是语言学，后是法学，曾在那不勒斯大学当过修词学和法学教授，生活较穷困，他的主要著作是《新科学》(Scienza Nuova)。这部书的第一版原名《普遍法律和单一目的》，后来大加修改，成了现在流行的《新科学》，现在一般用的是Nicolini根据手稿校定、1744年那不勒斯出版的第三版而重新排过的两卷本(新版1978年Editori Laterza, 罗马·巴里)。我们根据的是T.G.Bergin和M.H.Fisch的英译本(1975年美国康奈尔大学出版社)。

《新科学》共分五卷：(一)原则的奠定，(二)诗性智慧，(三)发现真正的荷马，(四)诸民族所经历的历史过程，(五)各民族复兴时各种人类制度的复现，附全书的结论。

为什么叫《新科学》呢？当时以大陆理性派莱布尼兹为代表和英国经验派牛顿为代表所研究的科学都是自然科学，维柯是位法学家，首先注意的是社会中人和人的关系以及各种典章制度的起源和发展，研究这一方面需要一种自然科学以外的新科学，也就是社会科学。维柯在西方是近代社会科学的奠基人，《新科学》所要研究的问题，用简单话来说，就是人类如何从原始的野蛮动

物逐渐发展为过社会生活的文明人。这也就是人类历史发展的课题，发展就要经过变化，变化从何而来(起源)，原因何在(道理)，结果如何(事实)，从十八世纪以来，日渐成为人们注意的中心，从维柯起，经过德国的赫尔德，歌德，费尔巴哈，黑格尔以及美国的摩尔根直至马克思和恩格斯都就这些问题进行了探讨，作出了各自的结论，学术界把这一脉相承的社会科学家们称之为历史学派。维柯之所以重要，不仅在他创建了社会科学，而且在他创建了社会科学方面的历史发展观点。

历史发展观点当然也不是社会科学所特有的，达尔文的进化论就是在自然科学方面用了历史发展观点。恩格斯的《自然辩证法》也是如此。所以马克思在《经济学—哲学手稿》中瞻望到将来自然科学和社会科学终会合流成为“人的科学”。这种合流本身就是历史发展的必然结果，这更说明了历史发展观点的重要性。

既是科学，就要涉及认识论和方法论的问题。维柯反对当时大陆理性派笛卡儿的“我思故我在”那个有名的原则，他接受了英国经验派培根的思想，认为我既有身和心，身和心的结合才是思考的原因，我的存在并不只由于我有能思考的心，而身也在起作用。他拿来代替“我思故我在”作为科学根据的是“真理(verum)即事实(factum)”，他认为总结真理的是哲学，提供事实的是语言学，二者都不可能偏废，理性和经验必须结合，这也就是史与论的结合。维柯在《新科学》里企图用语文(语言学)所提供的史料，通过哲学批判(即他所常称的“玄学批判”)来探讨人类社会的历史发展过程。

《新科学》的全名是《关于各民族共同性的新科学的原则》，既然是科学，就必须寻找规律，规律就体现于某种共同性和原则。各民族在起源和处境方面尽管各不相同，在社会历史发展方

面却必表现出某种一致性，这一致性就是原则和规律。《新科学》所探求的就是这种规律。

维柯的主要研究对象是古代希腊罗马的历史发展，同时也拿其他古代民族的情况来比较和佐证。他接受了古埃及的历史三个时代的划分：即神的时代，英雄的时代和人的时代。最初是神的时代。当时人类还是一些凶猛残酷的野兽，不会说话和思考，凭着动物本能过活，到处流浪寻食，男女杂交，没有家庭，他们的体格特别发达，所以叫做“巨人”。他根据希伯来人的《圣经》的传说，相信古代世界曾有一次普遍洪水，洪水退了以后，地球上的水蒸气有时造成雷鸣电闪，巨人们逃在深山野林里初次碰上了雷电，就凭想象认为这是天神的对人类的忿怒警告，神的信仰由此产生，最大的神“天帝”就是雷神，维柯认为对天神的畏惧和虔敬就是宗教，也就是人类社会的最初起源。下一步就是男女面对着天神而感到男女公开杂交的羞耻，男人就带着女人住进岩洞或山寨里，于是开始有婚姻制和家庭制，从而想象到天帝约夫（宙斯）和天后赫拉就是婚姻制的创建人，正式婚姻制是人类社会的第二个起源。在原始时代，人死了并不收尸埋葬，就任其抛在地上受风吹雨打或被鹰狼吞食。后来灵魂不朽的观念逐渐起来了，为了尊敬死者，才开始埋葬死尸，并且发展到丧礼和葬礼，这便是人类社会的第三个起源。

巨人们既然有了家庭而且定居下来了，为着维持生活，就开始从事农业。他们用烧荒开土的办法在原始大森林中开辟隙地，便于耕种。这种隙地是酋长兼祭司们的会议场所和设立祭坛求神问卜的场所。附近高山设有堡垒为防犯场所，聚族而居的原始民族就逐渐发展成为城市，即后来城邦的起源。当时各民族部落是互相仇视的，强者欺凌弱者。有时这个部落的受欺凌的弱者要被

迫到另一部落的强者那里逃难和求庇护，祭坛圣地不能杀人流血，所以往往也就成了庇护所或收容所。被收容的逃难者就成庇护人或地主的“家人”（即家奴），这就是下文还要说到的“平民”的前身，庇护主本来就是“贵族”。

原始人相信人的每种活动都由天意安排，各有专神掌握，例如掌管农业的是农神塞探，掌管军事的是战神马尔斯，掌管文化的是文艺神即日神阿波罗，掌管交通和外交的是交通神墨丘利。航海事业最后起，掌管航海的神就是海神尼普顿。总共有十二大神，各掌管一项社会事业，他们也都有妻子儿女，《神谱》就是神的时代的历史记载。天神们本来就住在地面高山峰上，和凡人常有来往，后来就移住天上各主一种星宿了。从这些情况可见，神还是人按照人自己的形象而想象出来的。

这里不妨提一个疑问：维柯究竟是一个有神论者，还是无神论者呢？从他口头上常说一切事物都由天意安排，对神的宗教信仰是人类历史发展的第一个起源来看，他显然是个有神论者。但是从他対神的时代的叙述以及把神话故事归于诗性智慧的想象创造，神也还是放僻邪侈，无恶不作，不过是野蛮时代英雄们的扩大化来看，他却在费尔巴哈之前就已看出神是人的本质的对象化了，他实在是一个无神论者。承认宗教是人类社会发展的起源是承认他所强调的一个历史事实，并不等于他承认客观世界中确实有永恒存在的神在主宰一切。

不过维柯在思想上有深刻的矛盾，这确是事实，他生在天主教教廷堡垒意大利，而且知识分子一直在受教廷的残酷迫害，布鲁诺和伽利略的遭遇对他记忆犹新，我们不能说他毫无忌讳。他对希伯来人的《圣经》读得和荷马史诗一样熟，却把希伯来民族排除在《新科学》的研究范围之外，把《新科学》的研究范围

限于希伯来人以外的所谓“异教民族”(Gentile Nations),我们所能看到唯一理由是害怕人们指责他把希伯来人的耶和华也和希腊人的宙斯同样看成是“诗性智慧”的虚构,就连摩西也不过象阿喀琉斯和尤利西斯一样是原始英雄时代的一个代表人物,这种看法也不是天主教徒所能容忍的。

神、英雄和人三个时代替变的过程是个去旧革新的过程。人的时代的到来是人类历史发展的高峰。人的时代是怎样到来的呢?上文已提到了巨人地主的祭坛下来求庇护的逃难者就变成了庇护主的“家人”或家奴,只替庇护主耕田服兵役,却享受不到司祭占卜权,又不能正式结婚,对所垦种的土地又不享有正式所有权,更谈不上立法之类政治权利。这就是不平等的阶级划分的起源。维柯举希腊罗马的部落自然法及其施行实况为例,来证明在英雄时代后期,由家奴变成的“平民”(plebeian)围绕着正式结婚权、宗教占卜权,土地所有权、立法权这几个基本问题向贵族们进行了一系列的不断的斗争,平民总是节节进逼,贵族总是节节退让,结果总是平民胜利,贵族制没落而平民的民主制代之而起,英雄的时代于是就转入了人的时代。在欧洲是黑格尔,维柯是阶级斗争学说的真正创始人。过去一般误认为这种学说起于十九世纪的基佐和梯叶里几位法国历史家,其实这几位法国历史家都是从另一位法国历史家密歇尔用法文译出的《新科学》才得到启发,从维柯那里贩来一鳞半爪的,他们的同情并不像维柯那样是站在平民方面的。站在平民立场上把阶级斗争的学说建立在有确凿凭据的历史事实上,这是维柯对人类思想史的一项伟大贡献。

维柯的《新科学》全都可以看作把历史发展观点应用于美学,把美学不是看成孤立绝缘的,而是看作和社会政治经济以及典章制度文物乃至人情风俗都紧密联系在一起。他的美学基本

原理在全书最长的第二卷《诗性智慧》里，其实际运用则在全书最短的第三卷《发现真正的荷马》里，基本原理是形象思维和抽象思维的分别和关系，也就是诗和哲学的分别和关系，这也就是克罗齐的抒情直觉说的来源。维柯所理解的“诗”取希腊文“制作”或“创造”的意义，所以不但包括各种文学和艺术，也包括一切典章制度例如政治和法律。个人有少壮老三个时期，民族也是如此。他把原始民族看作人类的儿童，儿童光凭感官去接受外界事物的印象，这些印象留在记忆里，就成了想象的基础，原始人凭想象来模仿和创造，他还没有抽象思维的能力，因为他还不能进行“反思”或思索，从具体个别事物中把某一属性抽象出来形成抽象类概念，来进行逻辑思考。逻辑思考或抽象思维要经过一个时期的教育和训练才可获得。到了这一步，他就由诗人变成哲学家了。《诗性智慧》部分有几段话总结了 this 转变：

“诗人可以看作人类的感官，哲学家可以看作人类的理智”。

“最初各族人民，作为人类的儿童，先创造了艺术世界；过了很久，哲学家们才出现，他们可以看作民族的老年人，才建立了科学的世界，使人类达到完成的阶段”。

“按照诗的本质，一个人不可能同时既是崇高的诗人，又是崇高的哲学家。因为哲学把心灵从感官那里拖开来，而诗的功能却把全副心灵沉浸在感官里。哲学飞腾到普遍性，（共相），而诗却必须深深地沉没到个别具体事物（殊相）里去”。

维柯对形像思维的研究达到两个重要的结论，一个是已度物

的隐喻方式，他说“由于人每逢落到无知里，就把自己变成衡量一切事物的标准”，“心灵最崇高的劳力是赋予感觉和情欲于本无感觉的事物。例如儿童把无生命的东西拿到手里，和它们戏谈，好象它们和活人一样”，这就是近代美学界盛行的移情说，他还认为雷神也是原始巨人们用以度物的方式幻想出来的，所以他不能说是一个有神论者。

另一个结论是人凭形象思维去创造想象性的类概念或典型人物性格。一般的类概念是抽象思维的产品，原始民族和儿童虽然都不能形成抽象类概念，却经常用个别具体事例来代表同类全体。例如婴儿把所有男人都叫做“爸爸”或“叔叔”，把所有的女人都叫做“妈妈”或“姨姨”，他的爸和妈就成了一种想象的类概念，维柯举海格力斯代表一切大力士，我们中国以鲁班代表一切手艺高明的工匠，华陀代表一切医道高明的医生，也是如此。就连具有艺术性的近代文学作品，例如戏剧或小说中的主要角色，也有代表某一类人物的性格特征。这就是“典型人物性格”一词的本义：想象的类概念。

交代了维柯的这些基本思想，我们现在就来介绍这里所选译的维柯的《新科学》的第三卷《发现真正的荷马》：

流传下来的荷马史诗有两部，上部是写特洛伊战争中的希腊大军以英雄阿喀琉斯为主角的《伊利亚特》，下部是写希腊大军归途十年流浪中的奇遇，以谋士尤利西斯为主角的《奥德赛》，读者不妨先看一下809项下维柯对这两部典型人物的分析，就会进一步理解典型人物性格的意义和差别。

一般人都认为荷马确有其人，大概生在公元前八世纪的希腊，这两部史诗都是由他一个人歌唱的，原是一些零段神话故事，后来到了雅典庇西斯特拉图王朝才用文字写下来，编成两部

史诗，围绕荷马其人和这两部史诗的写作年代，历来就有很多争论，维柯根据两部史诗本身一些语言学的证据和《诗性智慧》中所奠定的一些原理，证明了下列几项重要发现：

(一)荷马并不是希腊的某一个人而是希腊各族民间神话故事说唱人的总代表或原始诗人的想象性的典型人物，所以希腊有许多城邦都在争当荷马故乡的荣誉。

(二)论时代，两部史诗都出现在英雄时代末期，先后可能有长到八百年之久的间隔，所以决不是某一个人在某一时代的作品。《伊利亚特》当然先于《奥德赛》，如果前者是荷马的少年作品，后者是他晚年作品。这个“他”只能代表早年不同的全民族，决不是同一个人。

(三)论地区，《伊利亚特》的作者在特洛伊附近的希腊东部偏北，实际上是在小亚细亚；《奥德赛》的作者是在希腊的西部偏南，靠近黑海的地方。

(四)两部史诗不可能出于一人之手，所描绘的也绝对不是同一时期的典型人物性格。

(五)最重要的是两部史诗都是诗的智慧的产品而不是哲学家玄学智慧的产品，荷马决不是一个哲学家，后来的哲学，诗学和批评学都不能创造出一个可望荷马后尘的诗人。维柯认为荷马的最高功绩有三点：他是希腊政体或文化创建人，一切其他诗人的祖宗和一切流派的希腊哲学的源泉。他的两部史诗是希腊部落的自然法(习俗)的两大宝库，是世界最早的历史。

最后还有一个“副编”，可以说是希腊罗马文学史的简明纲要。《发现真正的荷马》部分已详细地讨论了史诗，在《副编》里维柯连带地叙述了抒情诗和剧体诗的起源和转变，这在近代西方是一篇最早的编写文学史的尝试。话不多，却有不少的深刻启

示。

北京大学外语系科新近提倡比较文学的研究，并且创办了一个刊物，《国外文学》编辑部来征稿，维柯《新科学》的第三卷可以看作比较文学中跨学科综合研究的典范，西方已有人把维柯看作比较文学的奠基人之一，他关于人文学科的统一性的思想和对原始民族神话起源的研究影响了赫尔德，从而影响到歌德的“世界文学”（welthliteratur）概念的提出。他既看重不同地区或不同民族的横线交流，也注意到不同历史时期直线继承的影响，对我们可能有所启发，因此把这部分资料译出交《国外文学》，并写了这篇简介。

载《国外文学》第四期，1981年12月。

致程代熙

代熙同志：

所询18页倒数第4行“随在”两个字不是加的或误排的，兹抄该句原文如下：

“.....der Mensch nach dem Mass jedes spezieis zu produzieren weis und übererall das inhärierende Mass dem Gegendand anzulegen wies

“随在”译原文 überall，“随在”，因为不象其他动物各有它所在种族所特有的尺度，因而在主体和客体两方面都受到限制，不能全面地生产或制造。这里“全面地”也有“自由地”意思。

拙见如此，尊意以为然否？

另信请转交绿原兄，也请他斟酌一下。

等天气转暖时甚望有机会畅谈一次。敬颂年禧！

弟 潜

1981年12月26日晚

稍迟寄奉拙译黑格尔《美学》第三卷(上下册)四份，请转交绳武、蒋路、绿原各一份，您留一份。

旧照片是1927年左右在巴黎照的。

《楚辞》和游仙诗

游仙诗从屈原起一直到明清，中间作者代有其人，约莫有二千年的历史，其源都出于《楚辞》。就游仙诗说，《离骚》是开山祖，它在中国诗史是孤峰独起，它以前没有同样形式的大规模的诗作品。它以后许多摹拟品也都瞠乎其后。它以前只有《诗经》，而《诗经》在精神上是现世人间的，长处全在家常亲切，于伦常日用中流露至性深情。《离骚》才开辟出另一世界，一个由情感与想象所熔铸的新天地。中国古代没有产生史诗和悲剧，《离骚》以它的独特的形式代替了史诗和悲剧。论思想，《离骚》只是一种解脱苦闷的企图。有苦闷自然希图解脱，这解脱既不能求之于现实世界，就势必求之于另一世界。我们已经说过，这种念头在人类与希望同起，极原始而普遍，不必限于道家与方士。连儒家祖师孔子虽说过“吾非斯人之徒与而谁与”，到了“道不行”时也曾想到“乘桴浮于海”。这当然是一种心理上的矛盾，而矛盾却是悲剧的灵魂。《离骚》正是一部悲剧，它所表现的也正是“道不行乘桴浮于海”与“吾非斯人之徒与而谁与”两种心理的冲突。屈原以忠遇谗，抑郁彷徨而莫知所适，于是济湘沅南征，就重华的魂灵诉衷曲，而重华默无一语温慰；于是乘虬螭凭埃风上征，“上下求索”，终于抵达天门，而帝阍闭门不纳；于是济白水，登阊风，求宓妃，有娥佚女与有虞之二姚，而理弱媒

拙，一无所成；再三失败，他仍不灰心绝望，最后仍从灵氛之吉占，再整行李谋“远逝以自疏”，这次他又升了天，遵赤水到西海，“陈辞”与“求女”的念头都打消了，霎时间享受到仙境的逍遥快乐：

屯余车其千乘兮，齐玉轶而并驰；驾八龙之婉婉兮，载云旗之委蛇。抑志而弭节兮，神高驰之邈邈。奏九歌而舞韶兮，聊假日以媮乐。

这是玄风仙趣初次在中国诗中流露，但是屈原并不曾在这里得到归宿，他毕竟是有心人，不是一个遁逃主义者，在天上望到故国，心里又悲伤起来：

陟陞皇之赫戏兮，忽临睨乎旧乡。仆夫悲余马怀兮，蜷局顾而不行。

一场大梦，醒过来一切景象突然消逝，由天上又落到人间，心里仍是徬徨无主。“我瞻四方，促促靡所骋”，总结《离骚》，就只要这一句话。于光怪陆离之中见人间相，于沉雄悲壮之中见缠绵排侧，这是《离骚》之所以为大。在这首大诗之中有两点值得注意：第一，它大体是抒情的，而抒情的方式是浪漫式的泛滥迷茫，其中虽有女嬃与灵氛的插曲以及上下求索的历程，却很少有戏剧性和史诗性的动作变化。其次是它还没有很明显地运用道家的思想与传说，炼气长生的观念还没有露痕迹，所用的神话大半属于南方少数民族的原始巫教，神仙家的神话如赤松子、穆天子、王乔之类还没有出现，连“仙”和“真人”的字样也不曾用过一

次。这可以证明《离骚》是道家思想流行以前的作品。

《楚辞》中还有一篇《远游》，传说也是屈原所作，是何义门所认为游仙诗之祖的。其实《远游》属于文人戏拟一类，它的范本就是《离骚》。开首“悲时俗之迫阨兮，愿轻举而远游”两句揭出全篇主旨，全从《离骚》中“何离心之可同兮，吾将远逝以自疏”两句脱化而来，其它字句意义与局格构造相类似处还很多。但是类似只在表面，骨子里精神却大不相同。《离骚》是道家思想盛行以前的作品，《远游》则为道家思想盛行以后的作品。在《远游》里我们初次遇见道家炼气养生的话：

内惟省以端操兮，求正气之所由。漠虚静以恬愉兮，澹无为而自得。

餐六气而饮沆瀣兮，漱正阳而含朝霞。保神明之清澄兮，精气入而粗秽除。

毋滑而魂兮彼将自然，壹气孔神兮于中夜，存虚以待之兮无为之先。庶类以成兮此德之门。

初次遇见“真人”、“仙”、“化去”、“羽人”、“不死”之类字样：

贵真人之休德兮，美往世之登仙，与化去而不见兮，名声著而日延。

仍羽人于丹丘兮，留不死之旧乡。

也初次遇见神仙家的神话，如赤松子、王乔、韩终之类。这些神话起来都很晚（约在汉初），所以《远游》大概不是汉以前的作品。但是它还是可宝贵的资料，因为它在拟作之中，文章最为茂

美，而且是神仙家盛行以后一篇较早的流传到现在的游仙诗，在《离骚》与魏晋游仙诗之中做一个桥梁。

《离骚》奠定了赋体诗的风格。由战国至魏晋，赋家拟仿它的极多，后人统名之为《楚辞》，甚至把许多作者姓名失传的作品统归于屈原，《远游》就是其中之一。拟作著作者姓名的最早的是宋玉的《九辩》，最后一章也涉及游仙，但玩其辞气，恐怕时代还较后。此外可以想象到《楚辞》系统中还有些游仙诗今已失传。应劭的《风俗通义·正俗》篇曾提及秦始皇“炫诗想蓬莱”，《史记·秦始皇本纪》载“三十六年使博士为仙真人诗”，刘勰的《文心雕龙·明诗》篇也说“秦皇灭典，亦造仙诗”。从这几条记载看，秦始皇的《仙真人》诗当是游仙诗的一种，可惜今已失传。以历史演变的痕迹推测，其时五言诗尚未成立，它在体裁上当属于《楚辞》系统。

《楚辞》中有《招魂》，传为宋玉所作；继之有景差的《大招》，两篇的意旨与结构几乎完全相同。这些诗都替《离骚》、《远游》作翻案文章，可以称为“反游仙诗”。它们针对着《离骚》的“上下求索”和《远游》的东西南北游历，向魂说上下四方都不可居，天上也不见得较好：

魂兮归来，君无上天些。虎豹九关，啄害下人些；一夫九首，拔木九千些；豺狼从目，往来侏侏些；悬人以媮，投之深渊些；致命于帝，然后得瞑些。归来归去，往恐危身些。

继之盛陈人世宫室服饰、饮食男女之乐，把天上写成地狱，人世写成仙境，苦劝魂再回到故居。这些诗的辞气都近于游戏，

未必真是招魂礼中的致词，它们显然是针对游仙思想而发，以滑稽的口吻说明仙境未必比得上人世。天上那一幅可怕的情景可谓想入非非。这足见游戏式的艺术想象在中国诗中已开始出现，作者是在为文章而作文章，在摹拟和翻案中取得乐趣，其中情感和意象全是戏拟的。后来游仙诗很多属于这种戏拟。

汉赋出于《楚辞》，题材多偏于“京殿苑猎，述行序志”（《文心雕龙·诠赋》篇中语），其中也有一部分承继游仙诗的传统。最显著的是贾谊的《惜誓》、严忌的《哀时命》和张衡的《思立赋》。这些诗摹仿《楚辞》的痕迹都很明显，在意境与技巧上都无若何新创，《楚辞》系统的游仙诗至此已算到强弩之末了。

现存的汉诗最早表现游仙思想的多以淮南八公为母题，例如下面一首乐府古辞：

来日大难，口爆唇干。今日相乐，皆当喜欢。经历名山，芝草翻翻。仙人王乔，奉药一丸。……欢日尚少，戚日苦多。以何忘忧？弹箏酒歌。淮南八公，要道不烦。参驾六龙，游戏云端。

游仙诗所表现的心情往往是矛盾的。这是一个好例。它一方面看到人生的苦恼，想力图现时的感官享受，一方面又幻想“参驾六龙，游戏云端”的乐趣。尘忧俗虑与神仙思想夹杂在一起，却并没有达到一种较高的调和。

大量地写游仙诗，从曹氏父子起。武帝有《气出吐》、《精列》、《陌上桑》、《秋胡行》四篇，文帝有《折杨柳行》一篇，陈思王有《升天行》、《仙人篇》、《游仙》、《五游咏》、《平林东》、《远游篇》、《飞龙篇》、《陌上桑》等十余篇。

从这些题目看，我们可以知道它们有许多是汉乐府的常见的诗题，也可以知道游仙在汉乐府中是一个常见的母题。乐府大半出于民间，在汉朝晚年，民间以游仙思想入歌咏的大概很多，曹氏父子在诗题名目与题材上是沿袭一个久已成立的传统。

这三人之中，就游仙诗来说，曹植的成就最大。曹植和曹丕一样，在理智上并不相信神仙。在《辩道论》里他斥“神仙之书，道家之言”为虚妄，在《赠白马王彪》诗里也说：

虚无求列仙，松子久吾欺。
变故在斯须，百年谁能持？

但是在他的薄薄的诗集里，游仙诗竟有十余首之多，而且仿佛真信有游仙那么一回事。这种矛盾在游仙诗中很常见，并不足为奇。曹植见疑于父，见忌于兄，怀才不遇，中间又与甄后有一段不美满的姻缘，于是诡托神仙以舒愤懑，这本是游仙诗人的惯技。最重要的原因还不在此，曹植是一个爱好辞章的文人，游仙诗在过去是一个强大的传统，意境颇优美，足以驰骋玄想；而且过去有些诗人在这方面成就颇可欣羡，足以一逞身手。所以他的许多篇游仙诗都属于“戏拟”一类，姑举《五游咏》为例：

九州不足步，愿得陵云翔，遥遁八紘外，游历遐荒。
披我丹霞衣，袭我素霓裳，华盖芳晔蔼，六龙仰天骧。曜灵未移景，倏忽造昊苍。闾阖启丹扉，双阙曜朱光。徘徊文昌殿，登陟太微堂。上帝休西棂，群后集东厢。带我漫瑶佩，漱我沆瀣浆。踟蹰玩灵芝，徙倚弄华芳。王子奉仙药，羡门进奇方，服食享遐纪，延寿保无疆。

这首先述弃世升天之旨，次序服饰舆马之盛，中记天路历程与仙境情况，终序自己在仙境的乐趣，可以说是游仙诗的典型的局格。它在大体上显然是摹仿《离骚》、《远游》。子建的其它各篇的局格也都大致相同，辞句稍有差异，而意境却相仿佛。从此可知他写游仙诗是为文而文，觉得游仙这个母题有趣，于是写来写去，不觉连篇累牍，有如莎士比亚之写商籁。他所表现的与其说是切身的情感，无宁说是想象的情境。

陈思王的诗名虽大，他的十几篇游仙作品看去并没有真正的生命，既无深情，也无逸致。论游仙诗，古今真正伟大的有两人，在《楚辞》体中是屈原，在五言古风中是阮籍。《咏怀》诗向来号称难读，李善作注便已说：“嗣宗身仕乱朝，恐罹谤遇祸，因兹发咏，每有忧生之嗟，虽志在刺讥而文多隐避，百代下难以情测。”其实李氏惧谤忧生数语已揭出《咏怀》诗的主旨，所谓“文多隐避”，“难以情测”，似未免过甚其辞。如果我们以读《离骚》、《远游》的眼光去读这八十二章，有许多迹似隐避的话自可迎刃而解。《咏怀》诗虽不必成于一时，却当看作一篇完整的作品去读。八十二章中明白涉及游仙思想的近四十章。余四十余章或直陈衷曲，写人生幻化与世途艰险，暗示远游或求仙的动机，似《离骚》前半之致慨于众芳芜秽与美人迟暮（例如“嘉树下成蹊”、“平生少年时”、“徘徊蓬池上”诸章）；或托言男女欢爱，以寓乖时失志之意，类似屈子之求宓妃佚女（例如“二妃游江滨”、“昔日繁华子”、“周郑天下交”诸章）；或托言登太行，望首阳，游大梁，以寓乱世忧生之感，意只欲“避地”，远游与升天无殊。所以八十二章《咏怀》诗其实只是一篇完整的游仙诗，在情感与意境上极似《离骚》。《离骚》中语意

常似重复，层次常似错乱，情感深至之文理应有此种低徊往复。《咏怀》诗正复如此，其中同一意旨往往复述到数十次，而章与章之中亦多似衔接似不衔接。层次的重复零乱有过于《离骚》，这是由于它取五言单章的形式，每章在局格上可以独立自足，不似《离骚》首尾一气。《咏怀》诗的“怀”是浑整的，发而为咏，有如一光四射，可以显得忽东忽西，迷离恍忽。在迷离恍忽之中，我们仍然可以理出一个脉络。作者身当乱世，鬼域四布，既感世途艰险，复觉人生幻化无常。瞻前顾后，都无可如何，巴不得能脱离这个苦境，逃到远方去或是飞到天上去，明知这不可能（阮公并不相信神仙），姑作此幻想以快一时之意，阮公自己说得好，那是“夸谈快愤懣”。从“东南有射山”章看，他好象真能领略仙境的乐趣，但是不久他又说：

采药无旋返，神仙志不符，
逼此良可惑，令我久踟躇！

足见阮公也终止于徘徊，没有在仙境得到归宿。《晋书·阮籍传》载：“时率意独驾，不由径路，路迹所穷，辄恸哭而返。”这一个小故事最足以见出阮公的苦闷，《咏怀》诗正是这种穷途的恸哭。

如果《咏怀》诗是五言中的《离骚》，郭璞的《游仙诗》就是五言中的《远游》，局格层次较为整洁，而气象规模则较为狭小。景纯曾注《楚辞》、《山海经》和《穆天子传》，足见对于神仙家言素所向往，所以在他的《游仙诗》中道家的气味比较浓厚。姑举两章为例：

青溪千余仞，中有一道士。云生栋梁间，风出窗户里。

借问此何谁？云是鬼谷子。翘迹企颖阳，临河思洗耳。阊阖西南来，潜波涣鳞起。灵妃顾我笑，粲然启玉齿。蹇修时不存，要之将谁使？

翡翠戏兰苕，容色更相鲜。绿萝结高林，蒙笼盖一山。中有冥寂士，静啸抚清弦。放情凌霄外，嚼蕊挹飞泉。赤松林上游，驾鸿乘紫烟。左挹浮邱袖，右拍洪崖肩。借问蜉蝣辈，宁知龟鹤年？

在这里我们可以注意几点：

一、已往游仙诗往往着重在“游”，这里着重在“仙”，每首自成一个境界。仙境景物的描写比较已往的新鲜而具体，其中颇有戏剧性的动作，不似已往的偏于描写静态。

二、每首的主角（道士、冥寂士）与其说是一个仙人，无宁说是一个隐士。他的四周颇有山林之胜。本来这诗第一章开始就说：“京华游侠窟，山林隐遁棲”，明明以城市与山林对举，仕进与隐遁对举。这一点颇为重要，它证明了隐士思想与游仙思想的密切关系。《楚辞》中的《渔父》和《招隐士》两篇就已微透此中消息。东晋以后，仙人的思想渐衰，而隐士的风气则渐盛，因此游仙诗也逐渐让位给描写自然风景的诗，阮籍、郭璞之后的大诗人是陶潜、谢灵运。这是中国诗史上一个大转变。《文心雕龙·明诗》篇说：“宋初文咏，体有因革。庄老告退而山水方滋”。所指的正是这个转变。这转变的发轫者是游仙诗人。本来游仙与隐逸的动机同是愤世嫉俗，方法同是逃避现实，理应有这种密切的关系。

三、景纯毕身治道家的学问，可算正统道家，但是终于发现

道家神仙之说不可靠。上引两章所写的仙境景象仍不过是想象上的虚拟，他的真心事真情感并不在此，而在下面的一章：

六龙安可顿？运流有代谢。时变感人思，已秋复愿夏。
淮海变微禽，吾生独不化！虽欲腾丹谿，云螭非我驾！愧无
鲁阳德，迴日向三舍。临川哀年迈，抚心独悲吒！

“淮海变微禽”数句是求仙者失败的醒觉，也是最沉痛的感叹。钟嵘说他“辞多慷慨，乖远玄宗。……乃是坎壈咏怀，非列仙之趣”，实为一针见血语。魏晋人素以旷达著闻，最足以表现旷达的当莫如游仙思想，而魏晋人在游仙诗所表现的其实尽是愁苦之音。所以我常想魏晋人的心理是最矛盾的，也是最苦闷的，他们的“旷达”只是一种烟幕。

在一般人心目中，郭璞的《游仙诗》是游仙诗之始，其实它是游仙诗之终。从屈原到郭璞，为时约七百年，游仙诗由《楚辞》系统变为五言古风系统，脉络却是一贯的，到了郭璞，它的发展便已告一段落。

唐朝倒有一个不甚知名的诗人给游仙诗开了一个新方向，那便是曹唐。他的事迹我们知道得很少，据《全唐诗》他的小传：

曹唐字尧宾，桂州人，初为道士，后举进士不第，咸通中累为使府从事。

他的诗现存两卷，大半是游仙体。诗中除了运用较早的道家神话以外，又加了一个新的成分，道教经典中的典故，如“丹田”、“素书”、“碧子”、“赤玉符”、“青龙”、“红鸾”之类。

在体裁上他放弃了《楚辞》体及五古，用当时较流行而且也较轻便的七律和七绝。从他的诗题看，他很富于戏剧的意识，常在一个神仙故事中挑出几个要角来，写出每个角色在不同情境的情趣。例如用刘晨阮肇上天台的故事，他写了《刘阮游天台》、《刘阮洞中遇仙子》、《仙子送刘阮出洞》、《仙子洞中有怀刘阮》、《刘阮再到天台，不复见仙子》，好象一部戏的五幕。此外，他用同样的方法写过汉武帝与西王母、牵牛与织女、箫史与弄玉、张硕与杜兰香之类神仙故事。这种处理题材的方法在中国诗中还是创举。不过因为他要表现仙境的静趣，只轻描淡写各角色的内心中轻微的变动，很少写表面的动作，所以结果往往只是一幅画而不是一幕戏。例如刘阮下山后，仙子在洞里怀念他们的情景写成这样：

不将清瑟理霓裳，尘梦那知鹤梦长？洞里有天春寂寂，
人间无路月茫茫。玉沙瑶草连溪碧，流水桃花满涧香。晓露
风灯零落尽，此生无处访刘郎。

从阮籍、郭璞的五古跳到这种中唐纤丽的七律，我们颇觉变得太突兀；不过时移世变，仙境的情趣也要跟着走，我们不能不承认这里所写的自是一种情趣，也颇值得玩味。

从上面所举的一些诗题看，所写的虽是神仙境界，内容却尽关于男女遇合，极超人间性的景象与极人间性的情感打成沆瀣一气。本来游仙诗从《离骚》用“求女”的母题起，以后便常涉及男女爱情，阮籍的“妖姬”与“西方佳人”，郭璞的“灵妃”之类都是先例。加以由道家转成道教之后，炼丹与房中成为道教的两个并行而相关的方术，《参同契》所用的象征就常涉及男女私事。这与自然山水和仙界风光一样，对于遁世者还是一种寄托。

曹唐用七绝写过九十八首《小游仙》诗，其中性爱的色彩尤其浓厚，极类似当时盛行的宫词。我们可以说，从曹唐以后，游仙诗就与宫词合流了。

统观中国游仙诗，虽算源远流长，成就却不很伟大。它在中国各类诗中是唯一运用神话题材，而且含有若干宗教超世思想的。以世界各国文学演变的痕迹类推，它理应演成史诗。《离骚》是它的唯一的长篇代表作，而《离骚》主要地是一篇抒情诗而不是一部史诗，史诗在中国始终没有出现。从游仙诗的研究，我们可以看出史诗不能出现的几个原因：

一、真正的史诗都是一个民族的原始期的产品。它的主要的根源是神话与宗教信仰，这是原始民族的生活的表现和精神的寄托，也就是他们的全部知识，全部历史、哲学和科学。它好比一块肥沃的土壤，而史诗是这块土壤上开着的一枝花。本来神话与宗教信仰自身就是一种诗，一种原始民族的集体创作，史诗的工作大半在结集零散的传说为完整的结构。所以史诗的完成须具备两个条件，一是全民族在长时期中对于神话与宗教信仰酝酿有素，这就是说，有可以构成史诗的材料；一是紧接这神话时代有一个伟大诗人——如传说中的荷马——应运而生，可以做结集与融会的工作。各国史诗发生的经过都是如此。在中国，我们已经见过，原始巫教的神话是非常简单零乱的，大量神仙的产生是在战国以后，那已经是思辨发达的时代而不复是原始想象的时代，已经是个别作家以辞章为专业的时代而不复是全民众集体创作的时代。这就是说，那时候史诗时代久已过去，稷下谈天的时代相当于希腊的哲人时代，民族的成就只能在理性方面见出，不能在想象方面见出了。

二、史诗是一个大规模的建筑，它所根据的神话须有一个明

朗而融贯的系统，有如门窗户扇各居其所，使人望之一目了然。中国神仙家的神话始终没有脱离涣散、零乱与含混。粗略地说，由于来源与时代的不同，神仙境界约有三个不同的所在：一是山岳系统，中心是西极昆仑；一是海岛系统，中心是东海蓬莱；一是天空系统，中心是太仪（见《远游》，注：天帝之庭）周穆王见西王母是在昆仑的瑶池，安期羡门仙游的地方是蓬莱，黄帝则乘龙登了天。这几个系统本不相同，而在游仙诗中却往往夹杂在一起，从《离骚》、《远游》便已如此。我们只听到一些仙境地名，每地情形究竟怎样，从来没有一个详明的描绘，没有一个有系统的谱牒或官阶图，也不曾见过他们有什么交往可以成为一个联贯的故事的动作情节。中国神话中的神仙只是画廊中陈列的一些分立的画像，不能成为一个活动影片。这种材料是不易结集融汇为史诗的。

附注 游仙诗的原始材料主要的为《楚辞》，汉魏以后的作品见《全汉三国六朝诗》，《曹唐集》见《全唐诗》第十函，厉鹗的游仙诗有当归草堂刻本。郭茂倩《乐府诗集》卷六十三、六十四、七十八互可参考。

游仙诗的研究我还未见有印行的，只见过北京大学研究院助教吕德申君的一篇未发表的毕业论文。吕君详于游仙诗的背景而略于游仙诗本身，本文略其所详而详其所略。

1948年

载在《文学杂志》的原文较长，这次选入本集，作了删节。

1981年作者附注

载《艺文杂谈》（安徽人民出版社1981年12月版）

《艺文杂谈》序言

我是安徽人，是在安徽文化传统和师友提携之下哺育起来的。承安徽人民出版社领导同志的盛意，要为我出一选集，并委托吴泰昌同志负责编选。吴泰昌同志接受这项任务之后，立即在百忙中几遍访查各报刊，搜集了并且复印了我过去发表的不太长的文艺方面的杂文，分类编成了这么一本选集，题为《艺文杂谈》。我大致校阅了一遍，觉得编得很好，命名也很恰当。

这些杂文我自己大半不曾留稿，因而是久已忘去了的。现在搜出来集在一起，我仿佛象旧友重逢，又象一个老太婆翻着埋在旧箱底的嫁时裳，虽已不合时宜，却别有一番喜悦的滋味。原因在于这部选集忠实地记录了我在文学和美学方面摸索道路的过程，不但见出我的思想发展，而且也描绘出我这个人的性格面貌。我一直是写通俗文章和读者道家常谈心来的，虽然也出版过一些长篇大论，终不免有些“高头讲章”的习气，自己也并不怎么满意。

不过文集总要多少带点学术性，吴泰昌同志也选了几篇长文章。最显著的是两篇对话：《诗的实质与形式》和《诗与散文》。这两篇原是《诗论》初稿第三、四章，曾由北京大学打印过发给同学。到《诗论》正式出版时，因与全书体例不一致，删去了。这几年来常有人问我为什么不再用对话体写文章，说读者颇喜欢看

我在三十年代写的几篇对话(两篇以外还有一篇《苏格拉底在中国》，是谈政治、发牢骚的，将来或另入较全的选集)，幸好 在内蒙古大学进修的老校友刘万成同志还存有《诗论》中这两篇的讲义的打印本，替我复印了一份寄来，因附入此选。对话体便于百家争鸣，似不妨推广开来，对打破“一言堂”或有帮助。

另外一篇长文是发表在《文学杂志》里的《游仙诗》，它代表了我对中国诗史的摸索，可为下文几篇分析旧诗词短文打下一个基础。我对吴泰昌同志为我搜出这几篇自己久已遗忘了的分析诗词的短文特别感谢，因为这些分析或有助于培养青少年爱好文学的兴趣和具体分析的能力，不至于有对文艺并无实践和实感而一味空谈诗是什么和美是什么之类套语或官话。

朱光潜

时年八十有四，于北京大学

载《艺文杂谈》(安徽人民出版社1981年12月版)

致王天清

天清同志：

接到手教已两个月了，因年老事多，迟复尚祈鉴谅！

你送给我一本克罗齐的《美学纲要》意文本久已收到，谢谢！此书已由我曾指导的研究生韩邦凯同志译成中文，他可能还有些问题，我嘱他来拜访，请抽暇接见，并解决他的疑难。

我译的维柯的《新科学》初稿已完成，现在校改中，希望下半年可以交印（人文）。我据英译本，译本很粗心，文字不通处甚多，我对古代史和拉丁文毫无知，也增加了我的翻译工作的困难，译文错误一定很多，想通知人文社编辑部请您校改一遍，能俯允否？

寄奉拙著《谈美书简》两册请教。勿颂
春祺！

朱光潜拜启

1982年2月6日

致陈望衡

望衡同志：

都城嘈杂多扰，年老日益衰弱疏懒，朋友们来信往往无力作复。《巴黎手稿》是值得细嚼的，但最好能先通一种外文。编美学刊物既有成绩，即宜坚持下去，研究科学象做一切事一样，都是从无到有，稍有所得不能自满，暂时所得无多，亦不必灰心，在编辑工作中正好结合研究，但是力量宜放在要害处。谋他调不是短期可以解决的，调研究机关也要拿出切实的有创见的论文，目前这方面的竞争已很大，也还要作点准备。

《给青年十二封信》内容确实已过时，领导上不赞成出，是对的，请把原书寄还我，我没有副本。《谈美》已选入上海文艺出版社的选集，已校过清样，就不必另出了。香港《开卷》的访问记，值不得复印，而且外人看到可能贻讥，上海文艺和北京人文都不选此是有见地的。匆致

敬礼！并望代向

袁琦同志问好！

朱光潜

1982年3月20日

致宛小平

小平孙如晤：

近三年我年老体衰而杂扰特多，几无一日暇，所以来稿来信都积压成堆，无法处理，有些只好退还，所以也难得给你们写信。

你决心搞哲学，附带搞点文艺理论，我很赞成，现在寄你几种书供你阅读，托朋友在美国替你找到一本很好的也很全面的英文散文选，你最好通过这本选集把英文这一关打通，特别是其中有关历史、哲学和政经部分。学哲学应顺历史发展次第，先从古希腊学起，柏拉图的对话集值得特别注意，亚理斯多德的《诗学》可接着研究，中世纪可暂时搁下，转到康德和黑格尔，为了读懂这两位著作，宜先略知十七、八世纪大陆理性派和英国经验派的论争，寄你的笛卡儿哲学研究是我的老师Kamp smith写的一部很好的书，他是在这个基础上进行译评康德的。

你的叔祖光澄已逝世，留下四房人在台湾都过得很好，最小的女儿已在台湾辅仁大学当讲师，此外有当工程师的，有办幼儿园的，也有经商的，来信给我，托她的德国学生转寄来的，原信已抄给世蓉，已告诉他看后转寄给你们。

祝

你们全家大小安好！

孟实

1982年3月14日

• 607 •

致程代熙

代熙同志：

承来书问及 complexes 一词原是 Freud 派《变态心理学》中的一个术语，他们认为一般儿子对母亲，女儿对父亲都有性爱，因受文化习俗的抵制，压到潜意识里去，但消灭不了，仍相机采取化装求得满足，这就是所谓“欲望的升华”，最常见的是 Oedipus complexes (子对父)，“结”有脓胞的意思，积成结的主要是“情”，但也有“意”，是有碍精神健康的，所以拙著《变态心理学》中把它译为“情意结”不一定很妥当。

一直在忙乱中过活，对《悲剧心理学》的译文没有仔细校改，原译基本上是正确的，但既准备印行，就要慎重些，切望您随时校改，千万不要客气。

《新科学》译文已大致校改了一遍，正找人在分抄，抄后仍须校改一遍，本年内可交稿。这是一部天才著作，对历史学派和社会科学是开山祖，但文字很多艰晦拖沓处，译起来很费事，特别是因为我不懂拉丁文、罗马法和对古代史知识很不够，我译的书大概以这部《新科学》为最吃力了，希望将来人不断地校改。

近来闹腹泻，三天前才好转。匆致
敬礼！

朱光潜

1982年4月3日

致程代熙

代熙同志：

一般寄给我的信都先由家人折阅处理，关于《悲剧心理学》中译本自序，贵社编辑部分发两信，我先只看到序言校改本，当即搁下待复，今天才翻出您的信。“自序”原是为上海选本写的，既由您社出单行本，序文自应另有说明，您所拟的很好，请立即照改。这是编辑部应有的权利，您还征求意见，这就太客气了。

约翰逊博士是十八世纪编印莎剧和编第一部英文字典的那一位新古典主义的代表，不是和莎翁同时的那一位，国内过去介绍他的不少，似仍以用约翰逊博士为较通俗。琼生的名字是Ben Jonson。自序原文随函寄还。勿致敬礼！

朱光潜

1982年4月8日

还应深入地展开上层建筑与 意识形态问题的讨论

关于意识形态同上层建筑的关系问题，我是在《西方美学史》序论里提出来的。对于这个问题过去有些曲解。最初我是在北京大学的一个讨论会上提出来的。反对的意见居多。这个问题的提出，我主要根据经典著作上的三处论述：一是马克思《政治经济学批判》一书中大家都熟悉的那一章，上层建筑同基础的关系；另外就是恩格斯致施米特的一封信和《反杜林论》；三就是斯大林的《马克思主义和语言学问题》。我当时有点疑问，就是上层建筑同意识形态的关系和分别。我认为马克思原来的用语并不是经济基础，而是“经济结构”，“现实基础”，在这上面竖立着上层建筑。这上层建筑包括两项：政治的、法律的上层建筑，也就是说政权结构及其措施，比方我们的公安部门、军队，这些都属于上层建筑。马克思、恩格斯提到政治观点、政治理论、政治思想的时候，同政治问题的提法是不同的。这是两个不同的提法，他们没有把两方面看作一回事。关于这个问题，我是把斯大林《马克思主义和语言学问题》上的一段话，同马克思、恩格斯、列宁所讲的加以比较后得出来的看法。我认为根据马克思、恩格斯、列宁的提法，特别是列宁的说法可以清楚地看到有三个部分：经济基础（原文是经济结构与现实基础），在这基础上

竖立着上层建筑，而上层建筑一方面是法律的政治结构，另一方面是意识形态。这一点我不怀疑，我看大家都不会怀疑，的确是那么回事。问题是马克思原来提的上层建筑无论政治方面也好，意识形态也好，都要适应基础。后来斯大林的提法就不同了。我想应对这个分别仔细加以考虑，这关系很大，问题的起因就是从这里来的。把《马克思主义和语言学问题》上的那段话仔细研究一下，再与马克思、恩格斯、列宁的话仔细比较，就可看出分别，不承认分别不行。这个问题的实质就是学术同政治的关系问题。现在大家提出学术、文艺要不要为政治服务，当然是要为政治服务，从古到今，不只是社会主义时代，学术、艺术一向都是为政治服务的，而且一向是为统治阶级服务的，向来如此。但是不是这两者就可以等同了呢？不能。这又回到马克思的英明论断，马克思认为，上层建筑，不论是政治的、法律的上层建筑，或是意识形态的上层建筑，都要为基础服务，这是很清楚的。但同时，它们究竟是两回事，不能等同起来。我主要讲的也就是这一点。文章发表后我看到过五篇文章，大部在北京，武汉也有，也接到一些私人来信，有赞成的，也有反对的。这问题我认为还没完全解决，问题在什么地方？原来我的提法，也有一些片面性，有的前后不太一致，不过基本是说清楚了，政治也好、艺术也好，都同属上层建筑，但我有时说的话有点使人感觉好象学术、艺术、意识形态这些东西不属上层建筑，可能写文章的时候没有写清楚，这是我的错误，写的时候不够细心，这是一点。另一点是有些小毛病，有些错误，比如我把恩格斯的《反杜林论》说成是恩格斯的早期著作。这“早期”二字显然是错误的，有错误，就应承认错误。还有一点，提的分量比较重的是社会存在决定社会意识的问题。我当时头脑比较简单，认为象我们国家——人民共和

国这么个结构，包括军队、警察，以及规章制度等等这一切，都应归入社会存在里。我看人家对我的批评，比较有力的就在这一点，说社会存在指的就是经济基础，就是经济结构，不过有一点对我来说也还是没有完全解决问题，如北京大学这么个学校，你说它就不是一个社会存在？我想不通。这还要进一步研究。所以我很感谢领导上让大家就这个问题展开讨论，参加讨论这个问题的人也都是相当认真的，使我感到对这个问题有重新考虑的必要性。是不是完全解决了？没有完全解决，可以继续讨论下去。在我个人方面应怎么对待呢？两种态度：一种是屈从外来压力，承认错误，思想没有解决，我想这不是老实态度。我现在发现自己的提法有些不妥，有些片面，这是基于大家对我的帮助，我很感谢，但说这个问题完全解决我还不敢说，就是政治同学术、艺术的关系究竟怎么样，讨论来讨论去其实就是这个问题。美学范围以外，小说、戏剧经常讨论这个问题，究竟怎么解决，大家要进一步研究，我自己更要进一步研究。我想这是应取的态度。

关于意识形态和上层建筑能不能划等号，我的观点是不能划等号，不同意我的意见的文章只是说意识形态就包括在上层建筑里。这个问题我的看法是这样，我们过去学的都是形式逻辑，我自己也是这样，辩证逻辑是解放后才学的。形式逻辑很简单，A同B同属于C，那么 $A=C$ 、 $B=C$ ，都是部分同整体的关系，这个部分不能脱离整体，形式逻辑就是这样。我是受了形式逻辑的影响的。不过这个问题是不是就要划等号呢？我看批评我的文章也没有明确的赞成划等号的，但都认为我是否定意识形态属于上层建筑，一般对我的矛头都指着这一点，刚才我说过，这有一部分是对的，有一部分是不是为辩论而辩论？所以我的思想在这一点上没通。

我知道这个问题国外也在讨论。其实斯大林时代就有过辩论，我们曾介绍过他们的讨论材料，比如苏联《哲学问题》杂志就发表过专论《论艺术在生活中的地位和作用》。这篇文章出来后就不同意见压下去了，弄得鸦雀无声。所以这个问题没有深入讨论下去。要是深入下去，可能倒好些，可能当时在苏联也很难讨论下去，我不太清楚，不过那时的一些辩论文章我都看的，觉得当时是有压力。

我希望学术界对这个问题再展开深入的讨论，我自己暂时不打算再写文章，我想多研究些材料。我还想多看一点国外的出版物。我也经常看《学术动态》上登的材料，可以看出我国马列主义研究还是相当广泛的。无论赞成的、反对的，我是都看的。

载《马克思主义文艺理论研究》第一卷
(文化艺术出版社1982年6月版)

《凤凰》序^①

我和沈从文相知已逾半个世纪，解放前我们长期在一起生活和工作，我一直是他的知心朋友。解放后他在城里搞文物考古工作，我一直留居乡下当教书先生，往来就很少。我一向惋惜他改了行，虽然他在文物考古方面取得了很卓越的成就，我总不免感到他“改行”对新文学是个可惋惜的损失。这次在四届文联全委会中我碰巧和他同房，促膝谈心的机会较多。他细谈了他最近在湖北江陵参观一座新发现楚墓的发掘整理工作情形，和所发现的珍贵丝织刺绣文物在文化史方面所具有的重要意义，那种激昂赞叹的心情仍不减当年，令我想起“道缝曲车口添涎”和“大人者不失其赤子之心”那些老话来，私幸他一定长寿，并且前途无量。我近几年因译维柯的《新科学》，在研究古代原始社会。过去这方面知识太差，处处都感到“捉襟见肘”，就向他提出一些关于古代社会的问题。他不但引证他自己在研究文物中所得的收获和启发，作了令人信服的解答，而且还指导我去看我国最近社会科学工作者在这方面的新论著，取得的不同的崭新成就，我从此认识到研究文学和美学已不宜画地为牢，闭关自守，考古和研究古代社会，也还是分内事。从文暂不写小说而专心文物考古，是迫

① 1983年《湘江文学》第一期发表的《关于沈从文同志的文学成就历史将会重新评价》，与此序文字基本相同，故不收。——编者注

于工作的需要，决不是改行。

散会回校后，我立即把从文送给我的《从文自传》（后附画家黄永玉的回忆录）读了一遍，对从文的文学成就稍有进一步的认识。他前半生一直在上学，受过严格的军事训练，小时是个相当顽皮的孩子，爱逃学打架，洒水爬城墙，爱探听穷苦人民怎样过生活，工人怎么造纸造锅碗，小商贩怎样做买卖。他总结自己所受的教育说：“我上许多课仍然不放下那本大书”，指的就是深入人民群众的实际生活。他在《边城》题记里说他“对于农民、手工艺人与兵士，怀了不可言说的温爱”，因为他一生都在和穷苦的人民同呼吸共命运。他能苦中作乐，乐中也嚼出苦味来。他亲身经历过近代中国的几次大骚动和大变革，从满清那些败家子胡作非为，北洋军阀的混战，到孙中山先生领导的旧民主主义革命再到五四运动以及毛泽东同志在艰难岁月里进行的以社会主义为目标的革命，终于解放了全中国。从文先以边城穷乡的一个苗族“老战兵”和司书，后以青岛和北京两大学的文学教师和文学编辑，带着一副冷眼和热心肠，一直孜孜不倦废寝忘餐地把亲身见证和感受到的一切，用他那管流利亲切的文笔记录下来，赢得了广大读者的爱戴和专业同道的器重，决不是偶然的。他的刻苦习作的精神永远是青年作家的榜样。

当然，对从文不大满意的也大有人在。有人是出于私人恩怨，那就可“卑之无甚高论”。也有人在思想性上进行挑剔。从文坦白地承认自己只要求“作者有本领把道理包含在现象中”，“接近人生时绝不是所谓道德君子的感情”。我自己也一向坚持这种看法，所以对从文难免阿其所好，因此我也很欣赏他明确说出下列理想：

“这世界上或有想在沙基上或水面上建造崇楼杰阁的人，那可不是我。我只造希腊小庙，选山地作基础，用坚硬的石头堆砌它，精致，结实，匀称，形体虽小而不纤巧，是我理想的建筑。……”

我相信从文在他的工作范围内实现了这个理想。

于今文学批评家们爱替作家戴些空洞的帽子，这人是现实主义者，那人是浪漫主义者；这人是喜剧家，那人是悲剧家，如此等等。我就觉得这些相反的帽子安在从文头上都很合适，这种辨证的统一正足以证明从文不是一个平凡的作家，在世界文学史上终会有他的一席之地。我相信公是公非，因此有把握地预言从文的文学成就，历史将会重新评价，而他在历史文物考古方面的卓越成就，也只会提高而不会淹没或降低他的文学成就。

1982年6月末

载《凤凰》(沈从文著)，文化艺术出版社1986年10月版。

诗一首

北戴河滨风正疾，
彼何人兮试海浴，
意气尚敢凌波涛，
形骸只剩皮包骨。

1982年夏

读伯箫同志《范文读本》序后

读过老友吴伯箫同志的序，句句都切中要害。要我再写点什么，我只想抄两句老话：

一、“熟读唐诗三百首，不会吟诗也会吟。”我的理解是范文在精不在多，道理和用兵一样。

二、“修词立其诚”。我的理解是文品基于人品。要想写出好文章，先要从端正人品方面下功夫，这也涉及学风问题。

朱光潜

1982年夏

载1982年《文科园地》(电大)第一期

致程代熙

代熙同志：

近接到天津科学院王南同志的《美的本原》一文，我大致读了一遍，觉得他是参加美学讨论者后起之俊，理当褒扬扶植，转给您过目，看是否可以略加删削，收到您计划的选集里。

张隆溪已校过《悲剧心理学》的译文，谅年内或可出版，我想把稿酬全部交给译者，我只要抽一百本印成的书，以便赠给友好。不知道这是否符合版权条例？

我于下周启程赴庐山的文联的“读书之家”小住二十天左右，一则因为想一睹庐山真面目，二则略图小休。

教育部已赞成我于明春应香港中文大学新亚书院的短期讲座之聘，也大约住二十天左右，我的大女随我照料生活。回京后再谋晤谈。匆致

敬礼！

绿原同志统此问好！

光潜

1982年7月6日

文学的比较研究^①

做一切科学工作，都免不了要比较，或者相关的问题比较，或者发现了问题来比较。说比较，不外两个方面：纵的，文化遗产有什么，哪些是应该继承的；横的，各民族的相互影响，接受了什么外来的东西。我想，真正的研究一定要看这纵的传统和横的影响。这样，比较文学的范围就应当非常宽，不能狭窄。我过去在国外，搞过“拜伦在希腊”这个题目，就是用比较的方法，研究拜伦给希腊什么影响，他本人又受到什么影响。

我们既要对自己的文化传统多下功夫，又要睁开眼睛看世界，通过比较文学的研究，我相信，一定会对我们的文学发展产生很大的影响。

载《读书》第九期，1982年9月。

① 为促进比较文学研究并交流学术思想，《读书》编辑部和北京大学比较文学研究会于1982年6月28日邀请北京部分教授和研究工作者召开座谈会，1982年9月，《读书》第九期发表了部分与会者座谈发言，题为《比较文学的理论与实践》。这是作者在会上的发言，标题为全集编者所加。——编者注

致王天清

天清同志：

前承过访，畅谈甚欢！

后得手教，事冗稽复，乞谅！

克罗齐的《美学史》比他的其他著作，还更重要，您已把它译完，殊庆幸。

嘱代校读，义无庸辞，惟拙译维柯的《新科学》正在校改中，估计要待明夏才能交出付印，如果您等得，我一定抽出两个月的工夫来校读一遍，趁便多学习一点。我虽赞成克罗齐的几部著作在同一出版社出版较好，至于交哪一家不妨由各方面商谈决定。勿颂

时祺！

朱光潜

1982年9月12日

维 柯

维柯 (G·Giambattista Vico, 1668—1744), 意大利历史学家、法学家、语言学家、社会学家、美学家。1668年6月23日出生。父亲是意大利的一个小城邦那不勒斯的书商, 生活很穷困。维柯当过私塾教师, 上过罗马公学。他的专长是法学。1699年任那不勒斯大学的修辞学教授。1735年他得西班牙皇帝查理三世的恩惠, 被任为那不勒斯城邦王室的历史编纂。1744年1月23日逝世。他的主要著作是《新科学》(1725), 全名是《关于各民族的共同性的新科学的一些原则》, 全书分五卷: (1)原则的奠定, (2)诗性的智慧, (3)发现真正的荷马, (4)世界各民族所经历的历史过程, (5)各民族复兴时人类各种典章制度的复现, 附全书结论。全书所要解决的问题是人类如何从野蛮的动物状态逐渐发展成为过着社会生活的文明人。

维柯的基本出发点是共同人性论。他认为各民族在起源和处境方面尽管各不相同, 在社会发展上却都必须表现出某些基本一致性或规律。《新科学》所探求的正是这些规律。

维柯接受了古埃及人对于历史三个时期的划分, 即神的时代、英雄的时代和人的时代。最初是神的时代, 神和人在地球上杂居在一起。人还是一些凶猛残酷的野兽, 不会说话和思考, 都凭着本能过活, 到处寻找食物和性交伴侣, 没有婚姻制度, 也没有宗

教或任何社会制度。人的体格特别发达，所以叫作“巨人”。据说有一个时期全世界都发生过大洪水，如希伯来人的《圣经》（《创世纪》）和中国人的《书经》（《禹贡》）所说的；在世界洪水消退以后，地球上积蓄的水蒸汽有时造成雷鸣电闪，巨人们在深山野林里初次碰上雷电，不胜惊惧，以为天上有象人一样发怒咆哮的神，借雷电来向人发出警告。于是就兴起凭天象去预测吉凶的占卜术，于是有了信仰天神（最初是雷神）和天意或天命的宗教和掌占卜天意的司祭或巫师。这信仰天神的宗教是人类社会的第一个起源。然后男女感到面对着神公开杂交的羞耻，男的就带女的住到岩洞里或山寨里，逐渐有了婚姻制和婚姻典礼及家庭制。正式婚姻典礼便是人类社会的第二个起源。在原始时代，人死后和动物一样，并不收尸埋葬，任其抛在地面风吹雨打而腐烂，造成环境的污浊；后来感到对不起死者，于是兴起了埋葬死者的典礼，于是有了灵魂不朽的观念。这便是人类社会的第三个起源（这三大起源相当中国《周礼》中的祭礼、婚礼和葬礼）。这种神的时代也有朝代。古希腊罗马都有十二天神，维柯认为他们代表着社会发展的十二个阶段，例如谷神标志着农业时代，海神标志着航海事业的开始（这正如中国古代史中的有巢氏、燧人氏和神农氏之类）。古代各种神话大半都是围绕着诸天神而流传下来的，形成了后来文艺的土壤。

英雄的时代在神的时代后期便已开始。“每个民族都有它的雷神”，“每个民族也都有它的海格立斯，天神的儿子”（《新科学》：《要素》23）。海格立斯便是英雄的始祖，是“英雄人物”这个概念或典型的代表。他是一个多才多艺的大力士，人类社会一切征服自然的技能都溯源于他，古希腊在荷马时代便已转到英雄时代。《新科学》第三卷题为《发现真正的荷马》，就力图证

明荷马是一个英雄型诗人。荷马所歌颂的是两种英雄，一种是《伊利亚特》中的阿喀琉斯，代表希腊英雄时代所奉为理想的勇士，另一种是《奥德赛》中的俄底修斯，代表希腊英雄时代晚期所奉为理想的谋士。当时全民族都是诗人，荷马只是其中的一个典型，荷马史诗并不是某一个诗人或某一时代的产品，而是全体希腊人在长时期中的集体创作。英雄时代的政体是贵族（即英雄）统治，他们的意志和暴力就是法律。这时社会已分成家长或宗法主和平民两个阶级。平民起初处在“被保护者”或家奴的地位，不能分享占卜、正式婚姻和政治的权利。他们因此日益不满，起来斗争，终于战胜贵族而享有主权，平民的民主政体便代替了贵族的专制政体。维柯用罗马史和罗马法典的具体事例来证明贵族与平民的斗争总是以平民的胜利而结束，于是就进入了人的时代和文明社会。在欧洲，维柯是阶级斗争学说的创始人，他的同情总是在平民方面，相信平民终于要胜利。过去人们往往以为阶级斗争学说始于18世纪一些法国史学家，其实基佐和梯叶里等历史学家都是从米歇尔所节译的维柯的《新科学》中窃取一鳞半爪，他们根本不同情平民。阶级斗争说实在是维柯对人类思想史首创的一个伟大贡献。

《新科学》首先是一部法学著作，由于维柯把语言、神话、古史和社会典章制度，政治和经济，都看成“诗的智慧”的产品，所以全书各卷都涉及文艺和美学方面的一些基本问题。特别值得注意的是维柯对于人类心理功能由形象思维逐渐发展到抽象思维，即由诗的时代发展到哲学的时代的看法，他把原始民族叫作“人类的儿童”，他说：“人最初只有感受而无知觉，接着用一种受惊不安的心灵去知觉，最后才用清晰的理智去思索。”（《要素》53）“……哲学把心从感官拖出来，而诗的功能却把整个

心灵沉浸在感官里，哲学飞升到普遍性，而诗却必须深深地沉没到个别具体事物里去。”（《新科学》卷三，1：5）原始民族既只会形象思维而不会抽象思维，所以原始文化，包括宗教、神话、历史乃至各种典章文物和语言文字无一不是形象思维的产品，因而都带有诗的性质。

关于形象思维，维柯发现了两条基本规律，头一条就是以己度物的隐喻：“由于人心的不明确性，每逢它落到无知里，人就把他自己看成衡量一切事物的尺度。”这就是凭自己的切身经验来衡量自己所不知的外物。例如不知磁石吸铁而说磁石爱铁，就是凭人与人相吸引、相亲近是由于爱这种切身经验。维柯就用这个原则来说明语言的起源：“在一切语言里，大部分涉及无生命事物的表现方式都是从人体及其各部分以及人的感觉和情欲方面借来的隐喻，例如用‘首’指‘顶’或‘初’，用‘眼’指放阳光进来的‘窗孔’……用‘心’指‘中央’之类。天或海‘微笑’，风‘吹’，波浪‘轻声细语’，受重压的物体‘呻吟’……在这些例子里人把自己变成整个世界了……”（《诗的逻辑》第二章）不难看出，这是后来德国美学家们的“移情说”的萌芽，和中国诗论中的“比”“兴”也可互相印证（在谈到形象思维和语言的关系时，维柯特别举中国文字为象形文字的突出的例证，因为埃及的象形文字已成了历史遗迹，只有中国的象形文字至今还在运用。许慎《说文解字序》中所说的六书之中头四项“象形”、“谐声”、“指事”和“会意”都是根据形象思维，都是研究语言学的珍贵资料。充分利用这份遗产，还有待于今后的学者们）。

形象思维的第三条规律便是用具体人物形象来代表同类人物特性的类概念，亦即典型人物性格。

“原始人仿佛是一些人类的儿童，由于还不会形成关于事物的通过理解的类概念，就有一种自然的需要，要创造出诗的人物性格，这就是形成想象性的类概念或普遍性，把它作为一种范型或理想的肖像，以后遇到和它相似的一切个别人物，就把它们统摄到这个想象的类概念里去。”

维柯举的例有儿童把一切年长的男人都叫“爸”，一切年长的女人都叫“妈”。埃及人把发明家都叫赫尔墨斯，希腊把一切勇士都叫阿喀琉斯，把一切谋士都叫作俄底修斯（这正如中国人把一切巧匠都叫作鲁班，一切神医都叫作华佗，把一切富于智谋的人都叫作诸葛孔明一样）。这是研究典型人物性格时所必须注意的一点。

维柯所受的影响：自从新大陆发现之后，世界商业中心由地中海移到大西洋，意大利在经济方面便日益衰退，加之各城邦互相倾轧，遂陆续招来外国的侵略和统治。维柯时代的那不勒斯小城邦是在西班牙帝国统治之下，罗马教区封建势力和外族侵略势力狼狈为奸，学者们只要稍触忌讳，就要受到教廷审判的迫害。维柯自小受的是天主教会的教育，是个虔诚的天主教徒。在哲学上他接近新柏拉图派，在当时法国笛卡儿的理性主义和英国培根和霍布斯的经验主义的激烈斗争中，他一方面承认理性，而另一方面又景仰培根和霍布斯，受经验主义的影响更大。他批判了笛卡儿的“我思故我在”这个基本原则，认为我是由身和心组成的，笛卡儿只就心一方面找“我在”的理由而忽略了身。他自己的基本原则是“真理即事实”。总结真理的是哲学，提供事实根据的是语言学，所以要发现历史发展的规律就必须有理性与经验的结合，哲学与语言学的结合，亦即我们所说的史与论的结合。《新科学》所用的方法便是根据语文（语言学）所提供的史料，通

过哲学批判，来探讨人类社会发展的过程。英国经验主义的直接后果是自然科学的兴起。维柯是西方认真研究社会科学的第一个人，所以把他的研究对象叫作“新科学”。

维柯既是一个虔诚的天主教徒，又是一个卓越的自由思想者，所以他的体系暴露出不少矛盾。他一方面把天意或神旨看作世界史发展的原始的普遍的动力，另一方面他又反复论证神和宗教都是人类凭想象创造出来，用以维护社会秩序（在这一点上，他可以说是费尔巴哈的先驱）。他把基督教发源的希伯来民族和其他所谓“异教民族”严格区别开来，一般只就异教民族的事例来说明历史发展，他似在设法回避天主教会的忌讳。他的历史发展的观点也暴露出矛盾。他是个历史循环论者，认为罗马帝国衰亡以前的蛮族入侵（即民族大迁徙）就是野蛮时代的恢复，要再度复演第一轮那三个时代的过程，如第五卷所说明的。

维柯所发生的影响：维柯本人也是一个诗人，《新科学》既有科学实证，又充满着激情和幻想，语言有时晦涩甚至杂乱，所以是一部极不易懂的书。尽管经过法国史学家米歇尔的节译，和他的意大利门徒克罗齐和詹蒂莱的宣扬，他在十九世纪欧洲的影响并不很显著，我们不敢说德国的赫尔德、歌德和黑格尔，美国的《古代社会》的作者摩尔根乃至马克思和恩格斯都直接受到过维柯的影响。但是现在世界已公认，这些大师都沿着维柯所开创的社会科学中历史学派的路线而前进。维柯不但开创了社会科学，也开创了和社会科学密切相关的近代社会学、人类学、语言学，乃至文艺心理学。克罗齐的《美学，作为表现的科学和一般语言学》就是继承维柯而加以发挥的。在现代西方，维柯的研究已成了“热门”，人们日益认识到《新科学》的重要性。

参考书目

朱光潜：《西方美学史》，上卷，北京，1980年。

M. H. Fisch. T. G. Bergin; The Autobiography of G. Vico.

B. Croce; La filosofia di G. Vico, Bari, 1933.

载《中国大百科全书·外国文学Ⅰ》

(中国大百科全书出版社1982年版)

启蒙运动

启蒙运动，十八世纪西方资产阶级继文艺复兴之后所进行的第二次反对教会神权和封建专制的文化运动，追求政治和学术思想上的自由，提倡科学技术，把理性推崇为思想和行为的基础。“启蒙”一词，德语为 aufklärung，英语为 enlightenment，意为启迪，在启蒙运动中引伸为用近代哲学和文艺的文化知识的光辉照亮被教会和贵族专制的迷信与欺骗所造成的愚昧落后的社会，恢复理性的权威。启蒙运动不仅在文化部门展开，同时也涉及经济、政治、法律、科学、哲学乃至社会制度和社会风尚等各个方面。

启蒙运动的起源和使命 运动发生在法国路易十四逝世之后，法国资产阶级大革命之前。文艺复兴虽然从十三、十四世纪到十五、十六世纪已将反对教会和封建统治的斗争进行了三、四百年，但是基督教会和封建贵族在欧洲统治了千余年，根深蒂固；当时工商业还没有大规模地发展，资产阶级还处于无权地位，力量薄弱，没有彻底的革命性，容易和反动势力妥协。西欧各国社会发展很不平衡。法国在十七世纪处在所谓“伟大世纪”即路易十四的世纪，也是封建贵族和教会高级僧侣联合专制的势力最盛的世纪。资产阶级和平民合为“第三等级”，还处于无权地位。文化和教育完全掌握在天主教的耶稣会僧侣手里，独尊《圣经》和少数拉丁古典著作。一般民众处于相当愚昧的状态。这就是启蒙运动产

生的历史背景。

十八世纪,经济和政治的形势开始有很大的转变。法国和英国隔海相望,法国比英国在经济和政治方面落后了一个世纪。英国已拥有海上霸权,工商业发达;资产阶级已走上政治舞台,开始进行产业革命;工人阶级日渐活跃;政治上兴起宪章运动,奠定了议会民主制基础。文学上在莎士比亚之后出现了理查逊和斯特恩等人的以市民为主人公的新型小说。法国百科全书派领袖伏尔泰、孟德斯鸠和卢梭等曾留居英国。他们与英国经验派哲学家洛克和休谟等人结下亲密的友谊。他们都欣赏英国的三权分立和议会民主制。狄德罗极推崇莎士比亚的戏剧和理查逊的新型小说。一部久已被遗忘了的英国戏剧家李洛(1693—1739)写的第一部市民剧《伦敦商人》已在大陆上演。这些频繁的文化交流对法国百科全书派的启蒙运动起了很大的促进作用。启蒙思想家狄德罗编纂法国《百科全书》(即《百科全书,或科学、艺术与手工业大词典》)曾受到英国张伯斯主编的传播近代哲学科学知识的《百科全书》的启发。当时巴黎书商请狄德罗把它译成法文,狄德罗却另编一套类似的法国百科全书,来宣传他们的启蒙思想。工作从1751年开始,至1772年完成,历时20年。全书由狄德罗任主编,数学家达朗贝任副主编。法国文化界一些名流如伏尔泰、孟德斯鸠、卢梭、爱尔维修、霍尔巴赫和空想社会主义者摩莱里和马布利等人都参加了工作。他们的观点不尽相同,但能和睦合作。

在法国百科全书派活动的二十年中,他们一直不断地受到反动势力的反击和迫害,有些人被关进监狱,有些人被迫流亡到国外。《百科全书》被禁止发行,或被烧毁。当时检察官在最高法院对百科全书派进行公诉中提出的罪名是“他们形成一个集团,为着拥护唯物主义,摧毁宗教,鼓吹独立自由和败坏风俗”。但《百科

全书》终于在1772年问世。1789年，法国爆发了资产阶级大革命。百科全书派领袖之一孔多塞参加了这次革命，被选入革命政府任法院议员，革命中两次“人权宣言”都宣布人权是人类自然的（即生而就有的）权利，包括“平等、自由、安全和财产”四大项，体现了百科全书派的理想。由此可见，启蒙运动为法国资产阶级大革命作了必要的思想准备。恩格斯在《反杜林论》的引论中指出：“现代社会主义……就其理论形式来说，它起初表现为十八世纪法国伟大启蒙学者所提出的各种原则的进一步的、似乎更彻底的发展”。

启蒙运动在文学方面的成就 十七世纪法国的新古典主义文学是为宫廷服务的，以摹仿拉丁古典作品为最高理想，坚持厚古薄今。十八世纪启蒙运动另辟新路，让资产阶级登上文学舞台，提倡厚今薄古。这场遍及全欧、长达百年之久的大论战在文学史上称为“古今之争”。它在十七世纪就已从法国开始，新古典主义的理论家布瓦洛在他的著名的《诗艺》里号召摹仿古典，强调“良知”或“理性”，痛斥想象和飘忽无常的情感。当时新派人物佩罗写出《古今之比》一文向布瓦洛挑战。推崇古典文学和提倡近代文学都代表一种社会思潮。布瓦洛代表一批厚古薄今者，佩罗的影响虽不断扩大，但最初厚古薄今派显然仍处于优势。十八世纪启蒙运动领袖们继续进行这场论战，厚今薄古派在狄德罗和德国莱辛的领导下就日益占上风。

在法国最能说明这种转变情况的是伏尔泰。伏尔泰在百科全书派中是声望最高的领袖，新古典主义对他的影响不小。他曾按照传统体裁写过一部不大成功的歌颂法王亨利四世的史诗《亨利亚德》和几部悲剧，其中《俄狄浦斯王》是利用希腊悲剧的情节。他根据中国元人杂剧《赵氏孤儿》写出的悲剧《中国孤儿》

比较成功。伏尔泰受到启蒙运动的影响，后来转到厚今薄古派。他说希腊悲剧还比不上法国悲剧家高乃依和拉辛的作品，在喜剧方面，“小丑阿里斯托芬”也比不上莫里哀的作品，他的转变对古典主义的理想是一种冲击。他还编过《哲学词典》，写过一些讽刺性中篇小说，其中有《天真汉》和《老实人或乐观主义》。这些对启蒙运动也起了推动作用。

启蒙运动作家们对文艺的功绩在于指出新方向，从理论和实践两方面奠定了“市民剧”（亦称“正剧”或“严肃剧”）这个新剧种的基础。这主要归功于狄德罗和德国的莱辛。狄德罗的《论剧体诗》和《和多华尔的对话》以及莱辛的《汉堡剧评》奠定了市民剧的理论基础。在实践方面，狄德罗写的《私生子》和《一家之主》，博马舍所写的《费加罗的婚姻》和《塞维勒的理发师》以及莱辛所写的《爱米丽雅·伽洛蒂》、《明娜·封·巴尔赫姆》和《智者纳旦》等作品成为市民剧这个新型剧种的典范。狄德罗对新型剧种的要求是“要真实，要自然”。首先在内容方面要求反映一般市民的现实生活，特别是家庭生活，反对“穿着华丽衣服，打扮得矫揉造作的人物所出现的场面”。要把帝王将相和贵妇人赶出舞台，让正在走上政治舞台的资产阶级的平凡人物乃至小人物登上舞台。其次是在表现方面“要真实，要自然”，要使观众产生身临其境的逼真幻觉，才能打动观众的感情，产生促进道德风尚的社会效果。狄德罗指责十七世纪法国古典戏剧所用华丽的词藻和谨严的诗律既不自然，也不真实，主张市民剧应改用散文，才能做到“语言真实”。语言真实才能反映现实生活和接近群众。狄德罗对剧作家也提出一个新的要求：“要住到乡村里去，住进茅棚里去，访问左邻右舍”，同乡下人一起生活。这可以说是对作家深入生活的最早的号召。市民剧把内容重点由宫

廷腐朽生活和政治阴谋转到中下层人物的现实生活和社会问题，这是一个根本性的转变。在创作方法上也由假古典主义转变到近代意义的现实主义。十九世纪一些伟大剧作家如易卜生、果戈理和萧伯纳等人的“问题剧”都脱胎于市民剧。“要真实，要自然”正是近代现实主义文学的基本纲领。这个号召不仅影响到整个近代戏剧，也影响到近代现实主义的小说，近代小说中有不少的作品也可以称为“市民小说”。

狄德罗还关心戏剧的表演，所著《谈演员的矛盾》是西方第一部论述表演艺术的理论专著。他的基本论点是：演员的矛盾在于他一方面要把所演人物的情感淋漓尽致地表现出来，使观众受到感动，产生戏剧所要达到的社会效果；另一方面他却不应亲身感受所演人物的感情，要保持清醒的理智，控制自己的表演，能和台上其他演员合拍，构成一幅整体画面。演员必须通过所演人物的性格反复钻研，形成一种“理想的范本”。狄德罗所要求的真实是经过艺术冶炼的真实，而不是粗造自然的真实。

狄德罗分析了当时巴黎的沙龙画展，写成《画论》，论证画家的基本功在于素描，而人物素描体现人体各部分相互关系。戏剧所处理的也正是人与人所处的社会关系和社会情境。狄德罗已隐约意识到典型环境下的典型人物性格的理论。他发表在《百科全书》里的美学著作《论美》(1750)，强调“美在关系”，证明“实在的美”和“关系到我们的美”的对立和统一。

法国百科全书派对欧洲启蒙运动影响最大的是卢梭。卢梭在性格上是一位浪漫型的人物。他充满热情和幻想，厌恶近代文明，向往他幻想中的原始人的狂烈的野蛮性，把“回到自然”这个浪漫运动的口号理解为回到人的“自然状态”。他的一些文学作品，例如教育小说《爱弥儿》，叙述他早年一些放荡行为的

《忏悔录》以及以师生恋爱为主题的书信体爱情小说《新爱洛绮丝》都是富有浪漫色彩的文学作品，受到当时读者的热烈欢迎，对欧洲的浪漫主义运动是一种极大的推动力。一般欧洲文学史家公认卢梭为“浪漫主义之父”。卢梭的《论人类不平等的起源和基础》和《民约论》两部政治著作，指出不平等起源于私有制，认为近代社会起于社会契约(即“民约”)，人类在脱离原始无政府状态时，自发地结成团体，订出契约来互相保证自由平等，公民们相约“遵守同样的条件，享受同样的权利”。这就是后来小资产阶级的平均主义和空想社会主义的信条，对近代历史发展影响极大。

启蒙运动的发展及其深远影响 启蒙运动先从法国开始，但它的活动和影响不局限于法国。许多国家受到它的影响。德国所受影响特别显著。莱辛直接响应狄德罗的倡导，歌德翻译介绍狄德罗的《画论》和《拉摩的侄儿》。据德意志民主共和国出版的由伯特歇尔和克罗恩主编的近代德国文学史专著，《启蒙运动》列为首卷，以下为《狂飙突进》、《古典派》(指德国现实主义派)以及《古典派和浪漫派》。启蒙运动被视为德国“狂飙突进”(德国浪漫运动的开始)的前奏。这套近代德国文学史专著论述莱辛、赫尔德、歌德、席勒、魏兰德等人一直到克洛卜施托克，将十八、十九世纪的德国诗人和思想家们都看作德国的启蒙人物。

俄国十八、十九世纪的民主革命文学也是在法国启蒙运动影响下的产物，狄德罗曾于1773年接受俄国女皇叶卡捷琳娜二世的邀请，到莫斯科担任她的文化顾问，叶卡捷琳娜二世接受了启蒙运动思想，俄国学习法国蔚然成风。俄国启蒙运动为俄国民主革命起了思想准备的作用。

中国近代在“五四”运动以前，有一部分先进学者如蔡子民、

李石曾等人曾介绍欧洲启蒙思想家的主张。十九世纪末二十世纪初，法国百科全书派的有些名著如卢梭的《民约论》、孟德斯鸠的《论法的精神》（旧译《法意》）以及孔德的实证主义思想与近代法国大量文学作品都陆续被翻译和传播到中国，对中国的思想界、学术界以及政治思想的发展都起了重要的推动作用。

载《中国大百科全书·外国文学Ⅰ》

（中国大百科全书出版社1982年版）

致郑涌^①

郑涌同志：

谢谢您把大著《马克思美学思想论集》交给我看，我花了两天才读完《马克思美学思想的理论来源》一篇，认识到您在这方面用功甚勤，构思能从大处落墨，而思想条理又很细密，使我对青壮年一代中美学发展前途感到很乐观，您没有受到一般搬弄概念教条毛病的沾染，敢于进行有资料实据的独立思考，您能直接阅读原始资料，这是一个很大的便利，您的榜样会激发青壮年一代在学习外文方面认真下点功夫。我对此特别感到高兴。我这样说，并不是说大著对于老年人就不能起很大的教育影响，老年人一般思想僵化，拘守成见，摇着“美学”这块招牌在招摇撞骗，这是事实，但是最后胜利的总是真理。象您这样的认真坚持科学态度的青壮年人愈来愈多了，老顽固们就只有两条路可走，不是改正错误，就得偃旗息鼓。

您的大著一方面使我感到乐观，另一方面也使我感到惭愧。这些年来我也一直在试图运用马克思主义哲学观点来考虑美学问

① 这封信1983年3月27日发表在《人民日报》上，题为《美学书简》。郑涌的《马克思美学思想论集》以此代序。收入全集，题改为《致郑涌》，以求统一。——编者注

题，读到大著最精彩的部分，即费尔巴哈对马克思主义发展的影响，才认识到自己对费尔巴哈不曾多下功夫，就使我只能孤立地专就马克思恩格斯而求弄懂马克思主义，这就不可能真正懂得历史发展这一基本观点。假如我还能多活几年，我一定要补这一课。关于德国古典哲学方面还有一个重要的人我没有注意，好象您也没有注意，那就是赫尔德(Herder)，他在历史发展这个基本观点方面也是一个开山祖。我已把这一点向北京大学西语系德语专业的领导同志谈过，建议要分配一两名研究生去研究赫尔德。我想中国社会科学院哲学研究所也应考虑分配一定名额的研究去生专门研究应特别注意的一些哲学家们，便中望向汝信同志谈一谈。

回到大著论费尔巴哈部分，我想起有两点不妨唤起您注意，一是西文字义问题，费尔巴哈的观点基本上是人类学观点，即把“人”作为一个动物种类来研究。西文(anthropomorphismus)的原义是人类学观点，和“人本主义”不能等同，“人本主义”来自希腊的谚语“人是权衡一切事物的标准”，实即人道主义。费尔巴哈还说不上就是人道主义，马克思主义并不轻视人类学观点，他重视摩根的《古代社会》，可以为证。我刚译完的维柯的《新科学》是既重视“人类学原则”又是宣扬人道主义的。维柯比费尔巴哈早半个世纪就已认为神是原始酋长们的本质的异化，维柯在历史发展这个基本观点方面似比费尔巴哈更重要，希望您将来对《新科学》也下一点功夫。

另一点想唤起你注意的是，恩格斯在《路德维希·费尔巴哈和德国古典哲学的终结》里对费尔巴哈作出了全面的无可辩驳的评价，指出了他的功劳也指出他的缺点和原因。大著似偏重了费尔巴哈批判黑格尔的功劳，而对费尔巴哈的缺点却说得很不够，

也许这是由于我读的太匆促。希望大著早出版，我能再读一些，
读得比现在较仔细些，目前只能说这些了。匆致敬礼！

1982年冬

载1983年3月27日《人民日报》

《英美文学散论》序^①

朱虹同志从初进北大西语系起，到进入社会科学院外文所当副研究员一直到现在，我都有机会看到她的试卷，习作，论文和著作，在外文所里也算同过事。回顾我这一生所碰到的研究外国文学的学生之中，我可以毫不夸张地说，她是最杰出者之一。她的外文底子好，不但英文过硬，入学时便已能读能讲能写，法文也超过一般水平。这是目前还不易得的一个好条件。她秉性聪颖而又刻苦耐劳，这是一个更难得的好条件。所以她读书多，对作品有足够的比较，有既稳妥而又肯冒险的鉴赏力，自有主见，不随声附和，搬弄口号教条。凡是研究科学的人如果都坚持这种品德，那就一定能培养出好学风。

最难得的还是朱虹同志真正肯为人民服务的忠贞精神。她不但整年整月地编教科书，替《世界文学》写稿，经常应外单位邀请去讲文学通俗课，在外文所里除研究之外还做些打杂工作，组织会议，送信，当联络员，接待外宾，当翻译。凡事她比旁人做得好，遇事就找她的人也就愈多。她去年曾应邀赴美，到哈佛大学听课和讲课，参加一些文艺方面的国际会议，她的发言屡载西方刊物（例如《美国文学研究在新中国》，见1981年《国际美国研

① 《英美文学散论》（三联书店1984年版），朱虹著。

究》)。我国的外国文学研究已取得国际地位，她也有一份功劳。

提到她，我不能不想起一般中年科学工作者的生活条件和工作安排问题。他们大半挤在一间简陋的书房兼卧室又兼厨房甚至又兼会议室的小房子里，还要自己买菜烧饭和照管孩子，简直喘不过气来。朱虹同志和她的同事们做了那么多的论文，出了那么多的书籍和刊物，就是在这样艰苦条件下完成的，我感到单是对他们表示钦佩和感激还不够，还应乘十二大的东风，在促进文化教育的大前提下，立即采取合理而切实有效的办法，来提高他们这批青壮年科学工作者，来培养科教方面更多更好的人才。

朱虹同志的《英美文学散论》现在摆在我们面前了，对于她对一些具体作家和作品，从莎士比亚到《飘》所作的分析和批评，我年老昏聩，还东奔西走，过去对英美文学知道的本来很少，知道的那一点点也久已遗忘，实在不敢赞一词。我读过这部集子的《后记》和《对西方当代文学评价问题的几点意见》，觉得自己很受益。她指出文学批评的方向、方法和基本原则，这些也都是我一向关心的问题，不过从她那里我听到不少新鲜的东西。她反对简单的“评分”或“贴标签”，主张对具体问题作具体分析，明确地说出她对片面强调反映论和写实主义的不满。这些都是切中时弊的，而老朽也颇有同感。日丹诺夫影响未消，四人帮余毒犹存，明眼人都能看出。目前还有个学风问题，希望《英美文学散论》这本集子能起一些激发思考、掀起讨论的作用。

1982年冬

载《英美文学散论》(三联书店1984年版)

致阮延龄

阮延龄同志：

《美的本相》一文的审阅批语已另写，请转有关刊物。您所说的道理是正确的，只是抽象各词的对立面用的太多。您的来信就写得比较直截了当，可否照来信将原文改得简洁些。我已衰老不能写文章，杂扰又多，只说这么几句。便致敬礼！

朱光潜

1982年12月22日

《美感问题》作者题记

这篇《美感问题》是我在1962年夏写的，我自己没有发表过^①，也记不得自己写过这篇稿子。刘纲纪同志替我保存住，现在又让它重见天日，我既欣喜而又感谢！应该提醒读者，1962年夏正是我国美学界全国性的美学批判和讨论暂告结束的一年，也是我自己动手写《西方美学史》的一年。此文的目的显然有两个：一是对批判讨论中所引起的一些基本问题我个人作一次小结；二是对自己在动手写的《西方美学史》进行初步的规划。所以这篇失而复得的短文对我在美学界的批判和讨论中所持的态度以及我在写《西方美学史》中一直在探索的一些问题，都会有一些帮助。问题是否都解决了呢？对我自己来说，显然大部分还待继续努力解决，对于美学界同人来说，情况显然也是如此。我已届八十有六的的衰朽状况，已无力继续争鸣，只好把球抛到广大群众中去了！

1982年底·北京大学

载《美学述林》第一辑(武汉大学出版社1983年6月版)

① 《美感问题》发表在1962年7月16日的《光明日报》，已收入《荣光潜全集》第十卷。《题记》称“没有发表过”，是作者误记。——编者注

致金耀基

耀基先生賜鑒：

今春接大函，承邀任香港中文大學新亞書院“錢賓四先生學術文化講座”講席，考慮到年老力衰，怕不勝遠道跋涉和應酬之勞，故遲遲未復。入夏以來，賤體似在好轉，想到賓四先生系多年摯友，又覺義不容辭。近几年在研究翻譯維柯《新科學》，想以“從維柯《新科學》看我國古代社會文化”為題作一論文作為演講底稿，不知是否合適，望便中示。在京雜擾甚多，擬于暑中赴廬山一面休養，一面編寫論文初稿，所以今秋不能成行，還是以明年春季開學時來港為妥。

承囑寄奉譯著，因就手頭可檢出的寄奉以下數種：

- 1.《西方美學史》（上、下冊）
- 2.《談美書簡》
- 3.《美學拾穗集》
- 4.《藝文雜談》
- 5.黑格爾《美學》（譯文，第三卷下冊）

上海文藝出版社替我出多卷本選集，北京人民文學出版社在替我出 The Psychology of Tragedy 中文譯本，俟出版后再陸續寄奉。關於介紹我的文字時有所見，但未擬錄存檔。《藝文雜談》中載有近作《自傳》短文，可供參考。

关于明春来港事宜，以后当陆续函闻。肃颂
道安！

朱光潜敬复

1982年

致金耀基

耀基院长尊兄赐鉴：

奉读手教，逐条奉复如下：

总题当依尊意定下，三个子题也如此。拙译原意重点在社会科学，尊意重点在美学，就听众的希望和本人的素养来说，重点均当放在美学方面，尊见极是。

《二十五年前的香港大学》当初是港大同学会邀我写的，在国内发表过。如果对听众能加深情感上的联系，愿遵尊命发表，台湾亦可报导或发表。

我的英文名字原是Chu Kwang Tsien(现在国语拼音，成了Zhū guāng qián)，小女世嘉的名字是Zhū shì jiā。

在京的朋友费孝通、钱伟长、陈岱孙等亦已决定来港讲学，时间亦定在三月，但到的地方不是新亚学院，所以不一定同机启程。敬祝

春节佳快！

弟 朱光潜敬复

1983年2月6日

致陈望衡

望衡同志：

现在介绍一位好朋友给您，他是江苏淮阴师范学院的教员，这些年来独力创办一种活页文史丛刊。我因译维柯的《新科学》要研究古代社会文物流变的过程，从肖兵同志许多文章中获益不浅。他也一向关心美学，我建议他把涉及美学的一些文章出一本集子，如果能在湖南出版最妥，因为您作一个美学爱好者而又生在屈子的家乡，对肖兵同志在考古和研究方面一定会有得力的帮助。我已写信以此意告诉肖兵同志，望以后和他直接通信，他在考古和美学方面都有特出的造诣，不是一般空谈论家，望不致失之交臂。

拙集一册另寄，请赐教。并贺
春节

朱光潜

1983年夏历元旦

答郑树森博士的访问^①

个人学习远远落后于时代，原因有二，个人多年来很少接触到世界美学文献，新花样很多，对许多新的美学潮流都是无知的；其次是个人年老力衰而杂扰又多，势不能在研究美学专业方面花很多工夫，到港接触到郑树森博士和少数美学专著才知道自己在美学专业方面还很落后，所谈的尽是个人在美学方面已往所走的道路，用意只在抛砖引玉。

因此，我把来问整理过一下，先从第二、三两个问题谈起。

第二个问题是：您在《文艺心理学》里提到，你是从研究文学、心理学，哲学开始而走向美学研究的，能否谈谈这几门学科之间的联系？

这是一个基本问题，我所知道的一些西方美学研究没有不是从这几种学科的基础走向美学的。目前国内美学界严重的欠缺也正在基础不很广，中国美学会成立时我就号召要放眼世界，博学而守约，特别要对一门文学或艺术有实践和实感，才不至空谈或犯死守着空洞的概念乱套公式的流弊。要放眼世界，就必须精通一种外文，从我译维柯《新科学》以来我才开始认识到美学的基

① 作者1983年3月赴香港讲学，在香港电台接受了香港中文大学英文系博士郑树森的访问。收入全集，依据作者手稿整理。——编者注

础科学还应添世界通史，也要懂一点文字学。

第三个问题是：有很多人都认为您的《文艺心理学》受克罗齐的影响，意大利学者沙巴蒂尼则认为您的见解并不属于克罗齐主义，您个人有什么看法？

我学美学是从学习克罗齐入手的，因为本世纪初期克罗齐是全欧公认的美学大师，我是在当时英美流行的美学风气之下开始学美学的，我所读过美学家的著作多半是在克罗齐影响之下写出来的，不过我回国后在三十年代曾写过《克罗齐哲学述评》一本小册子就已说明我对克罗齐美学中一些不满意的地方。沙巴蒂尼批评我还不够“唯心”是从右的方面批评我的，他批评我移克罗齐美学之花接中国道家传统之木，我当然接受了一部分道家影响，不过我接受的中国传统主要的不是道家而是儒家，应该说我是移西方美学之花接中国儒家传统之木。

第四个问题是：在五十年代的美学辩论里，您提出“美是主客观的辩证的统一”的观点，现在回顾起来，你对这个观点有没有补充或修改的地方？

五十年代的美学辩论是在当时三派美学家之中进行的。（一）机械唯物论，（二）纯粹唯心论和我所代表的主客观辩证统一论之间进行的，长达二三十年之久，涉及面广到专家学者和一些青年学生乃至工人无所不包，我是以孑然一身和左右两方面的论敌单枪匹马作战的。基本问题不外三种：①美是纯主观的；②美是纯客观的，还是纯主观的；③美不是纯主观的，也不是纯客观的，而是主客观的辩证统一，我坚持这种看法，因为美离不开审美的人，因为文艺反映的是自然，而自然不仅包括客观世界，也包括人。当时攻击我的都说我反对马克思主义，因此我晚年认真研究了马克思主义，仔细按马克思经典著作原文，发现译文有严重的

错误，加上受到斯大林时代在日丹诺夫影响之下对马克思主义的歪曲，因而单纯的客观反映论取得唯物独尊的地位，我根据《费尔巴哈论纲》、《资本论》和《巴黎手稿》以及恩格斯的《从猿到人》等马克思主义经典著作，证明了马克思主义不但不否定人的主观因素，而且以人道主义为最高理想，自然科学和社会科学终于要统一成为“人学”，因此我力闯片面反映论，强调实践论，高呼要冲破人性论、人道主义、人情味、共同美感之类禁区。我高兴地向香港朋友们说，我的斗争已日渐赢得多数论者的同情，我对主客观统一的观点不但没有修改，而且日益加强了。

第五个问题是：关于《西方美学史》没有着重提到叔本华、尼采和弗洛伊德，是否代表您的一种态度和评价标准？

《西方美学史》是一种急就章，目的在向大学青年介绍一点美学史的知识，遗漏甚多。此外，这些流派当时曾戴过“反动”的帽子，我也怕再戴上这顶“反动”帽子，我相信明是非的人多起来，将来一定有合式的人来弥补我的这个缺陷。

趁此可以回答原问第一个问题，即关于留学时代用英文写的《悲剧心理学》问题。国际有些反映或评介，我自己原不知道，直到1980年左右才见到北京外文局一位澳大利亚的好友杜博妮博士(Dr. Bonnie McDugall)在《朱光潜从倾斜的塔上瞭望十九世纪三十年代的美学和社会》一部很出色的评介，我才知道我的美学观点引起国际注意，也是透过她我才读到伦敦大学教授拉菲尔(Prof D·D·Raphael)和其他国际友人对我的评介。我对这些国际友人的好意是衷心感激的。我应该说明一下，《悲剧心理学》没有遭到忽视，首先称赞过它的就是当时中国名导演和戏剧理论家焦菊影先生和中国大画家徐悲鸿先生，徐当时任北北京艺术学院院长，还特地邀我讲了两年课，现在该院教授和导演还有不

少人是我的学生。不过当时大诗人田汉却因我介绍狄德罗（Diderot）的演员应表现激情而心怀冷静的主张，和我开过公开的辩论，他是热情人，反对我追随狄德罗说演员应冷静的主张。见解不同是学术界的常事，所以我终于和田汉成了好友。另外有一位青年美学家歪曲我对黑格尔的悲剧观念的介绍，并且当作我进行自我批判的来稿交给《美学》这个刊物去发表，文稿已印好了，我看到清样，立即反对这篇冒充我写的自我批判，然后才把已印好的假文章抽出没有印。我在《西方美学史》里不介绍尼采、叔本华和弗洛伊德等人与变态心理学，因为他们都被戴上反动派的黑帽子，我不敢，怕这顶黑帽子真安到自己头上来，这是我的怯懦，为此我才把少年习作《悲剧心理学》交给一位同事翻译成中文。趁此还感谢香港中文大学杜祖贻院长把他复印的《悲剧心理学》原文赠我，这次新出版的《悲剧心理学》的中译本就是以他所复印的原文本为依据的。

答香港中文大学校刊编者的访问^①

问：朱教授，您最初是学教育的，哪时才开始改为研究美学的呢？

答：我在香港大学开始学英国文学，后来留学英、法，又开始研究法国和德国文学，学文学就牵涉到文艺的美，因此对美学产生了兴趣。开始研究美学，我就给国内的青年写信，谈论有关文学方面美的问题。当时我也谈到青年修养，因为我最初是学教育的，一向都关心教育问题。

问：您留学英、法时，受什么人的启发，开始专心研究美学的呢？

答：我考取官费留英时，在香港大学教我们英国文学的沈顺(Simpson)教授劝我去他的母校爱丁堡大学深造。那时苏格兰较清静，是读书的好地方。

我在爱丁堡大学遇到两位有名的教授，他们对我的影响很深。一位是侃普·史密斯(Kamp Smith)，他是研究康德的专家，我跟他学习，受益很多，不过他不鼓励我学美学。另一位是英文系主任谷里尔生(H. J. C. Grierson)，他是研究玄言诗的，是当时英国很重要的哲学史专家。至于文学

① 朱光潜1983年3月应香港中文大学新亚书院之邀赴香港讲学，这是答香港中文大学校刊编辑的访问记录。——编者注

批评，我还受理查兹(I. A. Richards)的影响，但我当时没有认识他，后来我在北京大学教书时，他到中国来过。

在爱丁堡大学毕业后，我又到伦敦大学旁听，还同时在巴黎大学注册，一到暑假或寒假，就去巴黎。

在法国斯特拉斯堡大学研究时，我的指导教授是夏尔·布朗达尔(Charles Blondel)，他是研究心理学和文艺批评的，我在他的指导下写成博士论文《悲剧心理学》，这是用英文写的，中译本已于1982年在北京出版。

问：您的美学思想，主要是受那几方面的影响的？

答：我学美学是从研究意大利人克罗齐(Croce)的观点开始的。他是当时欧洲公认的美学大师，大家都在学他，所以我所读的其他美学家的书，有许多都受他的影响。后来，我对他的某些观点不大满意，在三十年代时写了《克罗齐哲学述评》一书，其中就有阐述。以后，我又研究他的老师维柯(Giovanni Battista Vico)的著作，发现克罗齐的美学观点和维柯的不完全一样，我认为维柯更伟大。我花了差不多三年时间，把维柯原著《新科学》翻译出来，今年已有一个初稿，回去再重新校对一遍，大概明年就可以定稿了。

我在研究美学时，往往会把中国和西方的思想作比较，因为我的父亲是私塾的教书先生，我小时候随他念过几年书，背诵过的中国诗文，还很有印象。我认为反映中国美学思想最重要的是《乐记》，研究美学时，我会回想起这些书。另外，我还受到一些近代中国美学家的影响，主要是蔡元培和王国维。蔡元培是以前北京大学的校长，曾留学法、德，是正式研究过美学的。王国维写过一本小书《人间词话》，我从中受到很多启发。

可以说，我的美学观点，是在中国儒家传统思想的基础上，再吸收西方的美学观念而形成的。

问：五十年代特别是全国美学大辩论以来，您的美学思想产生了什么变化？您是怎样把以前的思想结合马克思主义的美学观点的？

答：我一直没有间断过写美学的书，也一直没有间断过“打官司”。五十年代全国性的美学大辩论、大批判，是在当时三派美学观点中进行的。一派是认为美是纯客观的机械唯物论；另一派是认为美是纯主观的纯粹唯心论；再一派就是我代表的主客观辩证统一论。我认为文艺是反映自然的，“自然”既包括了客观世界，也包括了人。我始终坚持这种看法，单枪匹马作战，持续了二、三十年之久。

当时人们批判我的观点是唯心主义、是反马克思主义的。为了弄清楚马克思主义究竟是怎么样的，我决定开始自学俄文，那时我已经六十岁了。我仔细阅读马克思主义经典著作，发现译文有严重的错误，歪曲了马克思主义。经过研究，我发现马克思主义有很高的学术价值，它不单不否定人的主观意志，而且以人道主义为最高理想。所以，我明确地提出要冲破人性论、人道主义、人情味和共同美感这些文艺和美学中的“禁区”。

问：请您谈谈国内美学研究的情况。

答：自从全国性的美学大辩论开展以来，人们对美学产生了兴趣，特别是教育界，都觉得有必要在大学里开设美学史这个科目。

美学是必须放在广博的文化基础上研究的专门学问，研究美学的人都是从文学、艺术、心理学或哲学开始的。国内

美学界最欠缺的，就是这样的基础。此外，我认为研究美学首先要对一门文学或艺术有深入的研究，并且起码要精通一种外文。现在许多年轻人都想学美学，但是基础和外文水平都不够。不过，只要他们有兴趣，学好外文，仍然可以迎头赶上的。当前国内的美学研究虽然还看不出有什么成就，但前途还是乐观的。

问：朱教授提倡美学，不遗余力，那末您以后预备做些什么工作？

答：刚才说过，回去以后，我要把我翻译维柯的《新科学》从头到尾校对一遍；另外，维柯的自传还没有译出来。以后，如果精力好，我还要把马克思的《巴黎手稿》全部翻译出来。目前我已译了一部分，这本书是全世界至今都在争论的一本重要著作；但国内过去的译本很多都译错了。

这次回去以后，我要正式宣布退休了，这样可以有更多的时间和精力从事研究工作。

载1983年香港中文大学校刊第二期

谈写作学习

——在香港中文大学一次晚餐会上应邀的一次谈话

诸位约我谈一点个人学习写作的经验，我不是一个文学创作家，一生都只写些关于写作的议论文，没有写过一部文学创作。我是桐城人，自幼就只读些姚姬传的《古文辞类纂》，蘅塘退士的《唐诗三百首》，沈德潜的《古诗源》和张惠言的《词选》之类选本。这些作品就养成我对中国文学的爱好。受到一位宋诗派老师的教导，特别爱好诗词。后来进武昌高等师范学校中文系，学过段玉裁的《说文解字注》，对中国文字学得到了初步认识。后来考入香港大学，毕业后又留学英法大学共八年，初步接触到西方文学，随时拿西方文学和中国文学进行比较，写了一些心得。这样就走上美学道路。回国后就一直从事美学或诗学方面的研究和翻译工作，写的全是些理论文。偶尔也想写点文艺创作，可是总写不出来，原因在于我惯于抽象思维，就扼杀了形象思维的能力。因此我常根据自己失败的教训，劝告文学青年朋友们早就集中精力于细心观察和体验实际生活，少谈一点理论或公式教条，把亲身体验的实际生活加以精炼的形象化，便是文学作品了。为着自己创作，就要钻研一些模范作品。无论是写诗或写散文，都要精读一些模范作品。就象写字作画都要“临帖”一样，

从而摸索出大家名手的诀窍。这是文艺作家成功的秘诀，也是一切行业(包括近代工业和农业)成功的秘诀。“工欲善其事，必先利其器”。文学用的“器”是语言文字。从事文学创作的人也要在语言文字学方面下一些切实的工夫。这是现在一般青年作家们所忽视的。我自己开始写作时，白话文运动刚开始。我是从学古文起家的，起初颇觉以白话代替古文未免可惜，经过一阵彷徨，后来我终于认识到白话文比文言更接近现实生活，也更接近群众，于是毅然忍痛地放弃了古文，学习白话文，不过发现古文的根底对写白话文也还有用，想在写白话文中学一点古文的简洁明确。

语言有全国性的，也有地方性的，二者是不可偏废的，文学也是如此。这就是涉及文艺的民族性问题，也就要涉及香港和台湾的文艺前途问题。这两个地方的语言都与粤语和闽语有渊源，这两种地方语，特别是粤语，在近代都产生过自己特有的文学，都对国语和中国文学有所贡献。从此我想到《楚辞》在中国文学中的起源和发展足资借鉴。屈原是楚人，楚在战国时代属于南方的一个少数民族，屈原所创建的《楚辞》是和《诗经》中的《国风》部分一脉相承，而后来对中国文艺和文化起着重要作用的。我悬想台湾文学也终会成为中国文学中的一种“国风”。目前就有生动的事实足以证明。大量的台湾文学作品和乐歌已介绍到大陆，深受一般文艺爱好者欢迎，对青年作家们已在发生显著影响。另一方面，大量内地的文学作品也已在香港和台湾流行。我很高兴地看到自己的一些著作也在香港和台湾不断地翻印流行，最近我还看到秦贤次先生替台湾“洪范文学丛书”编的我的一部《诗论新编》，编的很出色，搜集了我自己早已遗忘了的一些颇足说明问题的资料，例如我受《歌谣研究》的影响写的对于诗的

形式问题的意见，《性欲“母题”在原始诗歌中的位置》，以及《读胡适的〈白话文学史〉后的意见》，《朱佩弦先生的〈诗言志辨〉》。我在香港还注意到近年来台湾印行的大部头的中国古籍也很多很好。这些生动的事实不正足以证明台湾与大陆的和好合作足以提高人类文化和福利吗？实际上这种和好合作是顺大势所趋、人心所向，将会顺利进行。否则我这次就根本不会应新亚书院的邀约来香港讲学。我在和香港中文大学师生短期接触中对他们的良好学风和研究成果只有钦佩，我深信我们和好合作是大势所趋，让我们认清形势，和好合作，来促进和提高全人类的文明和幸福吧！

载1986年《美育》第四期

致金耀基

耀基院长仁兄赐鉴：

上月底已平安地飞回北京，因老衰稍感疲乏，稍休息数日，现才写信感谢招邀讲学之盛情。

已抽暇向北京大学和文化教育方面的领导汇报过此次讲学的情况，大家都为我庆贺此行的成功，寄望于这种文化合作与交流还日渐发展下去。已会见过贺麟教授，他已决定今秋应邀赴港。前日中文大学已有一批教授讲师来游北京和西安，民盟在华罗庚教授领导之下，设宴欢迎，我也参加了，大家畅谈甚欢。

关于您向我建议的把这次讲座的讲稿编印成册时宜选登《新科学》的原文译文中若干段落，我也认为这有必要，因选出《发现真正的荷马》和全书的《总结》两大段，略显出维柯着重历史发展的治学原理和方法。

此外我把在一次夜餐座谈会上关于学习写作的发言重新写过，因为想把此次赴港讲学的目的交待清楚，原拟在北京刊物上发表，亦抄一份请您指教，付印与否悉听尊便。

承新亚书院和香港友好们赠送我的一大批宝贵的书籍尚存在会友楼，便中乞付邮寄给我。今后仍望随时通信。

向宾四老人夫妇和新亚书院的同事们统此请安、道谢！（宾

四老人的四月八日讲稿印章乞寄我两份)。专致
敬礼！

弟 朱光潜

1983年4月9日

读《纸壁斋集》书后

《纸壁斋集》和它的作者荒芜对我都是老朋友了。大约二十年前，他把他的诗寄我索和，我的和诗中有“常忆闭门陈正字，不拈枯笔闯诗关”两句，套用元遗山《论诗绝句》里“太息闭门陈正字，枉抛心力作词人”两句话，本意是说明自己何以没有在诗上下过工夫，同时也劝他爱惜精力。现在《纸壁斋集》又应编者和读者的要求重版了，因此，我又想起清代词人项莲生的“不作此无益之事，何以遣有涯之生”两句话，想起荒芜努力作诗不辍，也自有道理。他生当文化大革命，又流窜过北大荒多年，不平则鸣，他的诗正是一种不平之鸣。他的不平之鸣，特有打油诗的风趣。谐趣是诗的起源和优良品质。删诗定乐的行家老祖宗孔夫子不也说过“不有博弈者乎，为之犹贤乎已”。陈后山和项莲生毕竟是可传的诗人和词人，荒芜的《纸壁斋集》也似应如此看待，何况他对西诗做过不少翻译工作，又和诗人俞平伯先生朝夕相处，得到经常的启发，对诗的研究是有根底的。

诗是历史的起源和根据(据维柯的《新科学》)，这部《纸壁斋集》也可以看作新中国开始阶段历史情况的一种旁证。

1983年4月

载《纸壁斋集》(黑龙江人民出版社1981年6月版)

致何柞榕

《中国社会科学》编辑部哲编室

何柞榕同志：

在进城参加政协会议前抽阅一些来稿，多数都在唱流行老调，唯独看到四川朱小丰同志的《论美学作为科学》一文耳目为之一新。这确实是一篇科学性很强的论文，不但对近代科学有结实的基础，而且对中外文艺也有很广博的修养。鄙意认为这还不只是应否发表的问题，而是（一）如何培养和提高的问题；（二）如何组织青老美学工作者学习和讨论问题。如朱小丰同志这样美学科学方面杰出人材，不列入哲学所予以专心研究或出国深造的机会，是说不过去的。目前我国美学界青老工作者都严重地缺乏朱小丰同志这样的科学基础，都人云亦然，造成了不健康的学风，应该由党的领导趁此切实改正，这是一个很好的时机，请把此信转汝信同志一阅。这是一个八十六岁老叟向他们表示的殷切希望。专复，并致
敬礼！

朱光潜谨启

1983年5月26日

致程代熙

代熙兄：

承惠赠大著《马克思主义与美学中现实主义》，匆忙中才读了《人学、人性、文学》一篇，这是一篇很好的今天还不多见的文章，不但读书很多，而且真正用过心思，乃自有特见。我很爱这篇文章，因为这几年来我也一直在思考这个问题，所以感到得益不小。

承询《新科学》何时交稿，大约有多少字。此书大约有三十五万字，加上近才译完的《维柯自传》（约二十万字）。《新科学》已找人抄过，《自传》正在找人抄，两书英译本原分出，有人望我另出《自传》，我无成见。两稿都尚须校改一遍，希望今年底或明年初可以交稿。最近我或进城参加政协会议，想趁机谋一次会谈。

今春在香港中文大学讲演中，青年听众知道我也在研究马列主义，特地复印出两部关于马列的新书送给我，香港在外文书方面得风气之先，或值得一读。其一是 Louis Althusser 的 For Marx, Ben Brewster 的英译本。另一本是关于列宁的，在乱书堆里尚未找出 (Paul Hirst, On Law and Ideology)，我一时还抽不出功夫读此，想借您参考。如果我补译《巴黎手稿》，或须参考，以后即赠送你们的资料室。月初有位叶林同志在民盟学术座谈会

上提出一篇论文，题为《“人本学和人本主义”——〈经济学—哲学手稿〉中几个概念译名考释》，通篇荒谬离奇，出人意料之外，后附声明“此文将发表于商务版《马克思主义研究论丛》”，好像是归您编的。我写了两千字对他进行驳斥，如果登他那篇荒谬的论文，望把我的驳斥文附在后面。民盟要我在他们早已拟定的学术演讲中的两讲，让我略谈《新科学》，我打算先批驳叶林文，我认为这比空谈《新科学》更重要。学风不正，不能坐视不管。民盟的讨论会我因体力不济，只能参加两三次。北大有意让我外出旅游几天，地点尚未定。匆致敬礼！
蒋路、绿原诸同志统此致敬！

光潜

1983年5月底

答《中国作家笔名探源》编辑^①

《中国作家笔名探源》的编辑部邀我在这方面提供资料，兹就来函中四点要求简复如下：

一、我原名朱光潜，号孟实，1897年生于安徽桐城县乡下，现任北京大学西语系教授，中国社会科学院外文所兼职研究员和学术评议委员，中国美学会会长，中国文联的理事，作协的会员，中国民主同盟的中央委员。历任：①上海吴淞中国公学中学部英文教员；②上海大学的逻辑讲师、清华大学中文系研究班讲师；③上海立达学园和开明书店的创办人之一；④北京女子文理学院英文教师；⑤北京艺术学院文艺心理学讲师；⑥上海商务印书馆《文学杂志》主编；⑦四川大学文学院长；⑧武汉大学教务长；⑨国民党中央监察委员。1933年留欧回国后主要任北京大学西语系教授。主要著作有《文艺心理学》、《诗论》、《谈美》、《孟实文钞》、《变态心理学》、《悲剧心理学》、《克罗齐哲学述评》、《谈美书简》、《美学拾穗集》等，曾译出柏拉图《文艺对话集》、莱辛的《拉奥孔》、爱克曼的《歌德谈话录》和黑格尔的《美学》（三卷四册），一些论著正由上海文艺出版社

① 此文约写于1983年。据手稿整理，题目为全集编者所加。——编者注

印成多卷本选集。

二、“孟实”是常用的笔名，“孟”指弟兄行辈中居长，“实”就是“老实”、“踏实”、“务实”，这多少表明我的人生理想。我在香港大学梅舍小书斋里壁上挂着请乡先辈方磐君（常季）先生替我写的“恒恬诚勇”四个大字，也多少说明“实的理想”。我在朱佩弦先生书斋里看到大方（方地山）写送他的一副对联：“见说乡亲是苏小，为看明月住扬州”，觉得字和文都颇佳妙，就请大方老人也写一联送我，他写的是“孟晋名斋，知是古人勤学问；实心应事，不徒艺院擅英豪”，我因爱“实”，没有把它挂在壁上。

“孟实”之外我偶尔也用“盟石”，“蒙石”，或仅用“石”，都是同音字，我很喜爱“石”的坚硬。

三、无可奉告。

四、涉及我的报刊文章和图书目录，我没有注意。听说日本《中国人名大词典》里有我一条，外籍专家英国人Bonnie McDougall博士曾送我一本载过她自己发表在《现代中国文学及其社会背景》里评论我的一章，附注中提到几种涉及我的外国图书目录。

略谈维柯对美学界的影响

我今年(1983年)已86岁，早就该退休了。我已向北京大学和中国社会科学院正式申请退休。承蒙民盟领导同志在我提出申请之前就做了安排，让我参加1983年6月份“多学科学术讲座”。我不想辜负同志们的盛谊，虽然人老体力很差了，但还是来了。一方面向同志们请教，另一方面，也趁此向同志们告别。

近几年，我在翻译和研究西方启蒙运动先驱、意大利史学家维柯(G.B.Vico, 1668—1744年)的著作《新科学》和他的《自传》。我不懂意大利文，也不懂拉丁文，所以，只能据英译本转译。这件工作对我来说是很难的，而明知其艰难，为什么还要不量力地做下去呢？因为我的美学入门老师是意大利人克罗齐，而克罗齐是维柯的学生。克罗齐早已说过，美学的真正奠基人不是鲍姆嘉通，而是维柯。所以研究美学就不能不知道维柯。

过去，我在《西方美学史》上卷的最后一章中，曾片面地介绍过维柯，对此，我很不满意，因而下定决心把维柯的《新科学》和《自传》据英译本全文转译过来。近两三年，我对维柯的认识比过去稍微全面一些了。

维柯的基本立场就是“人类历史是由人类自己创造的”，维柯特别强调实践方面的创造活动。这些年以来，我们接受斯大林时代日丹诺夫的影响，有许多提法是片面的。我们如果搞通这种

实践观点，这对我们的哲学研究和文艺理论研究或许会产生一点医疗效果。

关于维柯的《新科学》，我写了一篇评介文章，着重地谈到维柯的《新科学》对美学的影响，1983年3月已在香港中文大学“钱宾四先生学术文化讲座”里讲过一些。香港新亚书院印出了一部分，我已送给了我们的社会科学院哲学研究所。另外，上海文艺出版社也准备将此文收入我的《美学文集》一书里。所以，我不准备在这里多谈了。

今天，先谈一个现实意义比较大的问题。就是在这个月(1983年5月)初的一次学术座谈会上，在社会科学院工作的叶林同志提出长篇论文，题为《“人本学”和“人本主义”——〈经济学—哲学手稿〉中几个概念译名考释》。文中他主张应该把《费尔巴哈论纲》一文所提到的“anthropological principle”这个词，译成“人道主义”或“人本主义”。也就是说，叶林同志主张用“人道主义”或“人本主义”译费尔巴哈和车尔尼雪夫斯基都用过的“anthropological principle”这个词。讨论后我又接到社会科学院哲学研究所另外一位叫潘家森的同志从不同角度同样主张，说这个词应该译作“人本主义”。两位同志都在哲学研究所工作，正式发表议论会在广大读者群众中产生很好的或者很坏的影响。所以，我今天把这个问题提出来向大家谈一谈。叶林同志的文章指名地提到我，让我表示意见，我当时表示，佩服他看书很勤，读书很多。对于他的基本看法，我有保留意见，这在当时我就声明过了。其实，这个问题也涉及到维柯《新科学》的问题。

今天我只谈“anthropological principle”，这个词决不是“人本主义”或“人道主义”，只能译为“人类学原则”。有

以下几点理由：

(1)翻译外文一定要懂外文。“anthropol”这个词原意并不是“人”，原义是指动物中的一个比较原始的种类，所以这个词一般旧译为“灵长”，现在这个词已通用了，指原始人的祖先，一般指象人的猴子“类人猿”。象人的猴子还不是“人”。这个词是世界公认的，指原始人的一个种类，而研究这门原始人的学问，即是现在世界各大学及社会团体大部分都有的“人类学”这一学科。不能把“人类学”称为“人本主义”或“人道主义”，说成“人本主义科”、“人道主义科”是讲不通的。我们大家都知道潘光旦先生是研究“人类学”的，我们只能称他为“社会学家”或“人类学家”，不能说他是“人本主义者”或者“人道主义者”。这是第一个理由。对词的原义不懂就来翻译恐怕是危险的。

(2)从维柯《新科学》的历史发展观点看，人类是逐渐地发展过来的，是人类自己创造出来的，各民族都经过三个时代：开始是神的时代，发展到“野蛮酋长”时代，维柯称做“英雄时代”，过了一些时候才有“人的时代”。到了“人的时代”才没有野蛮酋长作威作福了。维柯是阶级斗争学说的首创者，历史证明了这一点。原来都是野蛮人，对于奴隶是残酷压迫的。以后才进入哲学时期，才可以思考了。从《新科学》的观点看，人的时代到来是相当晚的。人类有个发展过程，不能把“人本主义”、“人道主义”拿到古代社会去说。说“人本主义”、“人道主义”从古代社会就已有了，这是与人类发展史相违的。我是赞成维柯这个看法的，所以我不认为“anthropological principle”就是“人本主义”或者“人道主义”，这是后来的观点，也是后来的事实。这是一点，这说明他基本词义没搞清楚。没有进入文明人的

时代就还没有真正的人，当然也无所谓“人本主义”或“人道主义”了。

(3)人类学是近代的一门新学科，这是因为交通、贸易、旅游、战争是在近代才日益发展频繁。发展程度各不相同的许多民族，特别是较原始的少数民族，愈来愈引起社会学者们的注意和研究。因此，人类学在近代就日益发达起来，成为社会科学中一个重要学科了。著名的人类学著作除维柯的《新科学》外，还有摩尔根的《古代社会》。这些著作都是马克思所重视的。

(4)马克思和恩格斯对费尔巴哈的“人类学原则”有肯定的一方面，也有否定的一方面。如果把“人类学原则”译为“人本主义”、“人道主义”，显然是不符合马克思批判费尔巴哈的精神了。

我很抱歉，这场笔墨官司还是由我本人惹起来的。我研究过《关于费尔巴哈的提纲》的译文，觉得原译错误不少，这样的做法对不起马克思、恩格斯的这么重要的经典著作，曾建议修改原译文，并指出错误所在和如何纠正。详见我在《美学》刊物发表的一篇论文，《对〈关于费尔巴哈的提纲〉译文的商榷》。后收入我的《美学拾穗集》。叶林同志的《“人本学”和“人本主义”——〈经济学—哲学手稿〉中几个概念译名考释》有44页之长，我听后曾钦佩他的用功之勤，但对他的主张，却声明过持保留态度。

这几天，把他的论文大致看了一遍，看到他在论文30页处，提到我的“两种提法”。我来看去看，完全不知所云，显然他没有很好地看过我写的上述论文。他还提到蔡仪同志，说蔡仪同志也把“anthropological principle”译为“人本学”比较合理而明确，朱先生不明确。我和蔡仪同志是好朋友，但在学习辩论上观点不一样。

为什么我一开头就提到叶林同志这篇文章呢？因为他这种情况不是独立的，现在，四十、五十岁左右的新起的社会科学家，他们都爱写文章，他们常把文章寄给我看，有些我看，有些我没功夫看，人老了，精力差了。我看了一部分文章，有些还是很好的，有些不太好。叶林同志属于后一类。这一问题关系到我们的学风。我和同志们见面的机会也不多，谈些空论，不一定有多大的意义，要对症下药才行。

现在，我深感到我们学风有问题。我的话说得厉害一些，我希望叶林同志理解我的这一番心意，也希望参加这次讲座的同志们也考虑一下我们的学风问题，我主要以叶林同志这个事做为一个例子。中国有句老话吧，“人之将死，其言也善；鸟之将死，其鸣也哀”。我想这两句话对我还是适用的，我用心是好的，我是希望我们的学术走上正轨，大家老老实实地下功夫，说真话，把过去的一些毛病能够改掉。

原来有位朋友，也是民盟的朋友，希望我讲一讲我个人是怎样走上美学道路的。我先讲一讲个人经历，然后谈谈克罗齐和维柯。

最初，我是读私塾的，很早就接触到中国的诗画作品和诗画的理论，我受这些中国传统美学的影响比较深。比较重要的有《乐记》、《毛诗大序》、《司空图二十四诗品》、《文心雕龙》、《沧浪诗话》及历代的诗论和画论，过去在这方面下过一些功夫。印象最深的是“诗言志”，诗的兴观群怨的作用；王维的“诗中有画、画中有诗”，对各种文艺的同源和联系的认识。在近代的诗论中间，我特别欣赏王国维先生的《人间词话》中所标出的“有我之境”与“无我之境”。王国维先生诗论肯定接受了西方美学的影响，特别是尼采和叔本华的影响。我在美学上的发

展是以王国维的《人间词话》为基础的。到了二十年代，我到西方留学时，才接触到维柯和他的学生克罗齐。首先接触克罗齐，当时在欧洲，不学美学则已，学美学大半都是学克罗齐，克罗齐无疑是唯心主义的，关于克罗齐我写过一本书，批评克罗齐的唯心主义，这本书已印出来了。为了进一步研究克罗齐，才接触到维柯的《新科学》。如前面说到的，在六十年代我写的《西方美学史》里面，就有一章专门介绍维柯的，写得很片面，我很不满意。关于维柯最重要的是形象思维的一些精辟见解，是从具体的事物来想问题，再很好地把它表现在文艺作品中去。所以，到晚年，我还要深入地研究维柯。特别使我受益的就是关于人类思维发展的见解，只能形象思维，但不能抽象思维不是哲学家。抽象思维是到了哲学时代才有的。有了抽象思维时，人类才进入哲学时代。“思维就是创造”，人的认识就是创造。当时，维柯的对立面，是法国的笛卡儿，笛卡儿是当时最大的唯理派哲学家。笛卡儿有个口号叫做“我思故我在”，这是纯粹的唯心主义。这句口号在西方哲学界影响很深，笛卡儿本人对当时西方哲学的影响也比维柯大。

维柯反对笛卡儿“我思故我在”的观点和口号，提出“认识真理凭构造或创造”，你不创造你就得不出真理来，这就是后来说的美学的“实践观点”。“实践观点”是维柯提出的。马克思也是“实践观点”，马克思是很佩服维柯的。他写给拉萨尔的一封信中说，你好象没有读过维柯，维柯对你的问题不一定有多么大的帮助，但维柯看问题的思想方法，对你会有帮助的。今天，我谈这段话的意思就是要坚持马克思所强调的“实践观点”。我曾写过一篇文章谈美学中的实践观点，文章发表后，当时好象石沉大海，后来，反对的人很多，说：怎么又是“实践观点”呢？

觉得奇怪。以后，大概越研究，同意这种看法的人就越多。这个观点，毕竟还是可以在许多马克思经典著作中找到具体证据的。“人类历史是由人类自己创造出来的”，这句话马克思是非常欣赏的，可以看，《路易·拿破仑政变记》中用到了这句话。这句话，马克思并不只是从物质生产上谈的，也是从精神生产方面上谈的。

有些人谈到艺术创作，就只有“反映论”，只要如实地把现实“反映”过来就行了，现在文艺界也还有这样说的。当然也有不同意这个观点的。所以，必须先解决这个问题。即文艺创作、哲学思想是一切被动地接受过来，还是“我”也起作用？这个问题好象很玄妙，实际上是个基本问题。我在五十年代美学大辩论中，其实争的就是这个问题。当时不外分三派：美是客观的；美是主观的；美是主客观的统一，大家还记得很清楚。美是主观的，这就纯粹是唯心的了。但是，把作者个人完全抛开，你在创作中不把个人的成分、个人的思想感情摆进去，是不尽情理的，也是不可能的。所以，维柯所提的那个问题，美呀、艺术呀，或者思想都是创造性的。我久经思考，越来越觉得只有这个观点有道理。

现在，在文艺和工业方面都提到“结构主义”，所谓“结构主义”就是创造。什么事情都要有人有计划地来做才行，现在讲“设计”，其实就是结构主义，设计就是创造。去年，协和医院一位医生，在《读书》杂志上登过一篇很好的文章，是谈“结构主义”的，文章写得好，我读过后就注意到结构主义。在西方，关于“结构主义”的书很多，我很愿意看一看这方面的书。其主要的一点就是强调艺术、思想、工业等方面的创造、结构。现在，已有“结构学”了。

我看到这方面的文章很高兴，很得意，以后就经常自己实际体验一下。近两年我每天练气功，做“站桩”，把手自然地举起来，眼睛向上看去，我从树枝之间的空隙中常看到完整的图形，图形有时象个老头，有时象个漂亮的女子，有时象辆马车。这个具体的形象，你能说它是完全反映客观吗？当时，客观正是有这个基本原型存在的。但没有人的作用，没有人的头脑作用能行吗？可以试一试，比如，做气功，望天空，假如我在那个地方看到一个人的形象，那是不是真有一个人呢？不是的。那个人的形象，就是我头脑构造出来的。画画也如此，如有那么几十个画家都画一个风景，当然同一个底子，但他们画出来是不会一个样子的。摄影也如此，也有艺术性，有你自己在内呢！不过程度不同罢了。这种看法是从维柯起的。从历史，从文字，从民间故事，从民间歌谣各方面看，都可以找到证明。维柯强调无论形象思维，还是抽象思维都是创造出来的，结构出来的。马克思很重视维柯的这个思想，马克思在《资本论》里面很长的一段脚注中谈到维柯。马克思说：“……因为象维柯所说的，人类历史和自然界历史之间的差别要点在于人类历史是由人类自己创造的，而自然界历史却不是，是否人类技术史比起自然界技术史就较易写出呢？凭指示出人对自然的交往，即凭人用来支持生命的各种生产活动、技术就揭示出人的社会关系及发源于这些社会关系的心头思想。”（《马克思恩格斯全集》德文版卷三，六三页）关于维柯举的具体例子我不仔细谈了，其基本问题就是人在这个时代中是否起作用，人又是怎样起作用的。

载《美学和中国美术史》（上海知识出版社1984年9月出版）

读朱小丰同志《论美学作为科学》 一文的欣喜和质疑^①

在读朱小丰同志此文之前，我曾读过叶林同志的《“人本学”和“人本主义”——〈经济学—哲学手稿〉中几个概念译名考释》一文，感到这是美学界中年同志里存在的一种表现，他外文水平有限而谈译名的考释，马列主义水平尚待努力提高而去维护某些旧译文的错误。此风不改，美学就难说有什么光明前途。

接着，我就读到社会科学院转给我看的一位在四川社会科学院工作的朱小丰同志的这篇论文。当时我正在医院中治病。勉强撑持着读了两遍，读后耳目为之一新。作者可能也属美学界的中年同志，而叶林的一切毛病似乎都没有在朱小丰身上复现。朱小丰对美学史以及文艺创作有过认真的研究，并且进行过认真的思索，立志要把美学放在科学研究的基础上，这都是难能可贵的。

欣喜之外，我仍有质疑和规劝之处，趁便提出来，供作者和美学界读者参考和讨论。作者强调要把美学变成实验科学，把美学基本现象看作审美现象、审美主体所发的信息和所引起的反应，把美学研究看作一种自然科学的研究。要通过科学实验，才可望得出一种科学的结论。这是朱小丰的这篇长文的正确内涵，这是目前美学界当务之急。他还以电影为例专写了一文说明他的主旨，这也反

^① 本文是作者1983年6月中旬在病中写就的，托钱伟长带给参加民盟中央举办的“多学科学术讲座”（美学问题）听讲的全体同志。——编者注

映出人民大众对于电影的迫切要求。这都是很好的。可是他把这个主题淹没在三十五页印刷页里，使读者费力摸索，才能勉强找出。所以，我劝他写文章要学会“一针见血”的方法。

朱小丰强调信息说，却对信息说的首要倡导人巴甫洛夫只字不提，这就象演丹麦王子的戏而不让哈姆雷特出场一样。这是不读书之过，还是思考不周密之过呢？无论属哪种情况，都是一位研究人员所不能辞其咎的。

提到实验心理学，我自己在这方面的经验是很不愉快的，我在英国爱丁堡大学曾随班做过两年“实验心理学”，只学会解剖青蛙和鲨鱼，做染烟鼓的记录，在不同颜色、不同图案中挑出自己中意的，做为自己美感的凭据。这种玩意我认为大半是借科学之名玩反科学之实。在上海文艺出版社出版我的《朱光潜美学文集》中，我曾写下当初我对实验心理学的怀疑。不过从那时到现在这六、七十年中，自然科学在实验方面都发展得很快，我们能赶上现代水平，也就不坏了，做些实验总比不做好。

这些令我想起我们社会科学部门美学界应做的工作问题，应做出哪些集体讨论和具体指导才不会产生叶林同志的那种明显的毛病和帮助朱小丰同志去实现他雄心勃勃的愿望呢？在这方面应做而未做的工作似乎还很多，培养研究员们打好基本功的基础是首先应注意的事，我认为首先学好马克思主义和精通一种外国语。三年前我就大声疾呼地提出了这个号召，至今还没有明显的成效，趁这次向美学界朋友们告别的机会，再提一遍，就算“人之将死，其言也善”吧！

党中央正在号召广大职工参加读书运动，我祝愿我的这番呼吁对读书运动也可以起一臂之助！

载《美学和中国美术史》（上海知识出版社1984年9月版）

致马沛文

沛文同志：

这次开会期间，我一直住在医院里养病，大会闭幕后我才回家，折阅成堆的来信，才读到你给我提的一些意见，大半是正确的，特别使我感动的是您看事很认真。实际上我自觉还是和您基本同调的，只是我较老于世故，有些话我不敢直率说出，而且不恰当地把学术观点和政治观点分开。来信我读过两遍，因为是解放后我收到的一封最长的而且也最坦率的一封信，从此我庆幸你这一辈子人之中还大有可寄望的人才。最近我在民盟举办的学术讨论会中，曾痛骂一位不懂外文而又不懂马克思主义的“研究员”妄谈“人类学原则”应译为“人本主义”或“人道主义”。

你希望我千万不要给别人看，为慎重起见，特将尊信寄还。

便致

敬礼！

朱光潜拜启

1983年6月25日

祝贺《外国美学》创刊

三年前，中华全国美学学会在北师大开座谈会时，我曾强调过“放眼世界需外文”。因为，今天已不再是闭关自守的时代，坐井观天者就难免诬天渺小。社会科学院既设美学专科，就必须研究世界各国美学发展史的资料和目前的发展情况。在汝信同志的领导之下办好这个《外国美学》专刊，我相信它既有助于提高美学著作的质量，同时也有助于培养出一批杰出的美学方面的科学家。所以，我衷心恭贺《外国美学》的创刊。

1983年秋于北京大学

载《外国美学》第一辑（商务印书馆1985年2月版）

致程代熙

代熙兄：

前日承屈驾到北大替我“做生日”^①，无任铭感！

今日得“手稿”校样，即抽暇校改过，立即寄回，希望不至妨碍大著的如期出版。

匆致

敬礼！

光潜

1983年10月年底

① 指作者执教五十周年，北京大学西语系举办隆重的庆祝会。——编者注

致王天清

天清同志：

贱体日益衰弱，特别健忘，今日才发现注明1983年3月3日您寄给我的信，其糊涂可想而知，尚乞谅解！

克罗齐的《美学史》久就应译出，欣闻此书在本年内即由社科出版社出版，可喜可贺！《美学原理》和《美学史》合在一起较好。拙译维柯的《新科学》、《自传》和中译者评介若干数篇已基本完工，春间即可付印。您手头Paoli Roisi的版本与老版有些不同，务请寄我一阅，夏间即可寄还不误。手头有一本美国人Guibert & Kuhn夫妇合写的一部美学史，这是一部资料书，对您译克罗齐的《美学史》加注时或有用，我可以寄上奉赠。《美学史》译出时我愿写几百字的小序，如果届时我还活着的话。勿颂年禧！

朱光潜谨启

1983年12月25日

维柯的《新科学》及其对 中西美学的影响

一、维柯的生平和时代背景

杨巴蒂斯塔·维柯 (Giambattista Vico, 1668—1744) 是意大利法学家、历史学家、语言学家，近代社会科学的创始人，历史发展观点和民主思想的倡导人。他出生于意大利南部那不勒斯城邦，父亲是当地一个小书商，家境穷困。维柯幼年误坠楼，身体受得损伤，精神也受到影响。他幼时受到天主教会的小学教育，大部分时间靠努力自学。他在一个西班牙贵族罗卡 (Rocca) 家里当过九年 (1686—1695) 私塾教师，他的东家在学术上很有地位，藏书很多，对他的教育颇有帮助。他自幼就爱研究罗马法和拉丁语言文学。他在他父亲被控诉的案件中，以一个十八岁的青年，出席法庭替父亲辩护而且获得胜诉。他上过那不勒斯大学，学罗马法和修辞术。毕业后，1723年参加那不勒斯大学法学教授竞选而落了选，主要由于靠山不硬。后来才当选为拉丁修辞学讲师，薪金甚微，还不到高薪教授的一小半。他一直穷苦，1725年出版《新科学》他因须自付印刷费，不得不把仅有的一只珍贵的戒指都卖掉了。

意大利是欧洲文艺复兴的发源地。但丁 (Dante)、彼特拉克 (Petrarch)、薄伽丘 (Boccaccio)、达·芬奇 (Leonardo da Vinci)、米开朗琪罗 (Michelangelo)、塔索 (Tasso)、康帕内拉 (Companella) 一系列人文主义者先驱的名字，至今仍然照耀着史册。在

接着来的启蒙运动中，维柯继布鲁诺(G. Bruno)和伽利略之后成了卓越的领导人物。他的家乡那不勒斯在学术活动方面与威尼斯相抗衡，比罗马还更活跃。从当时旅游纪录看，英、法、德、西几个先进国家文化界领导人物大半都到过那不勒斯，其中还有不少人和维柯有直接或间接的来往讨论。维柯的成就是在艰难岁月里艰苦奋斗获得的。他特别感到在宗教和政治中左右做人难。我们应记住他的家乡一方面在罗马教廷的宗教裁判所直接监视之下，另一方面又不断地受到邻邦西班牙、奥地利和法兰西的侵略和统治。在维柯的一生中，那不勒斯在1707年前受西班牙总督的统治，从1707年到1734年受到奥地利总督的统治，从1734年到维柯去世时又受到法国派遣的波旁国王的统治。罗马教廷的宗教裁判所对布鲁诺和伽利略的残酷迫害的幽灵仍在每个哲学家和科学家的头脑里徘徊。维柯的矛盾在于他一方面受到早年教育的影响，成了一个虔诚的天主教徒，而另一方面在时代潮流冲击之下，在探讨新科学之中，已变成一位坚贞的自由思想的战士。从他的《自传》看，他并不敢得罪罗马教廷，因为怕教廷禁止他的著作出版。《新科学》送审时，维柯竟遵照教廷检查官的意见，对原稿进行了一些修改(详见《自传》)。至于外来政权的统治，自从马丁·路德的宗教改革运动展开以来，已日渐缓和。统治那不勒斯的西班牙总督为着巩固和发展世俗政权起见，曾正式禁止宗教裁判所在那不勒斯的活动，还借奖励学术的幌子来牢笼人心。维柯是站在比罗马天主教廷稍为进步的世俗政权方面的。他曾公开宣布西班牙政权是他的“恩护主”(mascenas)。他用拉丁文写的诗歌几乎全是献给西班牙皇帝及其家族的贺词和颂词，因此他得到西班牙皇帝查理三世的宠遇，在1699年他被任命为那不勒斯的皇家历史编纂，从而在搜集历史资料 and 进行学术研究方面得到了一

些便利。他的经济状况始终很穷困，晚年家庭中还有些纠纷。1744年1月去世，享年七十六岁。

维柯的主要著作是《新科学》(*Scienza Nisova*)，经过一版二版一再修改，最后以第三版为定本，在1744年以后陆续在罗马和巴里等地印行。现在流行的是由研究维柯的专家尼柯里尼(F. Nicolini)在克罗齐(Croce)帮助之下校订和编辑的意大利文标准本。中文译本是根据1975年贝根(Bergin)和费希(Fisch)的英译本。

二、《新科学》全书的规划

《新科学》的全名是《关于各民族共同性的新科学的原则》。全书分五卷：(一)原则的奠定，(二)诗性智慧，(三)发现真正的荷马，(四)世界各民族所经历的过程，(五)各民族复兴时人类典章制度的复演过程，附全书的结论。

正文之外，书首扉页还附载了一幅图，画着玄学女神(实即维柯本人)站在地球上仰望天空，胸部放射出两道光，一道光射向上方三角形中天神的眼睛，在观照着人类心灵和制度的起源和演变，这道光代表着诗性智慧和神学诗人，另一道光射向神学诗人之祖荷马的雕像，荷马立在一个破裂的台基上，表示真正的荷马还待发现。地球斜靠着正中的祭坛，祭坛上摆着水和火，祭坛背后是阴暗的大森林。祭坛代表原始宗教信仰，是原始人求神问卜的圣地。前面有一片露出光亮的隙地，是酋长们的会议场，附近还有收容前来逃难者的收容所，祭坛前方一些符号，例如紧靠祭坛右下方的犁板代表农业，紧靠着祭坛左下方的字母牌代表语文。横躺在字母牌后面的是法棒(权力的象征)和占卜用的巫棒，

这些符号在后面《引论》中都有说明(1—42条)。

在第一卷正文里还有一幅时历表,依古老程度的顺序,把希伯来、迦勒底、斯库提亚、腓尼基、埃及、希腊和罗马七个古代民族的大人物和大事迹大致按年代分列出来。年历分世界年历和罗马年历两种。罗马年历从罗马初建国为第一年,世界年历不是以公元计算而是从世界大洪水算起,把大洪水定在公元前1656年,以下依此递增。这种世界年历当然是很粗疏的,年历中所出现的大人物和大事迹都有些简略的说明(43—118),对维柯心目中世界史的发展年代可以看到一些粗略的梗概。说它粗略,因为现在世界公认的年历是从耶稣降生时算起,而前此希腊计算年历还有从第一次奥林匹克运动会算起的,这种运动会每隔四年举行一次。

附记 英译本还附了一长篇解释《新科学》中一些用语的《引论》,对初学者大有帮助,因此中译本把这篇引论全文译出,附载于正文之前。

三、《新科学》新在哪里?《新科学》的主题是“部落自然法”(the natural law of the gentes),由自然科学上升到社会科学=历史科学=广义的自然科学或“人学”

“新科学”这个名称在意大利早已由伽利略在《新科学的对话录》(*Dialogui delle Nuove Scienza*)里用过,不过伽利略心目中的“新科学”是指他自己所研究的自然科学,特别是数学、天文学和物理学。维柯的《新科学》却是范围更广的既包括自然

科学而主要是历史科学或社会科学的一门崭新的研究。其次，就研究方法来说，维柯抛弃了过去经院派蔑视客观事实和感性经验，凭教条下结论的演绎法，改用培根所倡导的从搜集感性经验和客观事实加以分析综合而得出结论的批判法。这两点（研究题材和研究方法）反映出十七、八世纪西方启蒙运动中哲学思潮中两大潮流的对立斗争，即英国以培根为首的经验派和以莱布尼兹和笛卡尔为首的大陆理性派的对立斗争。到了十九世纪，这两大对立思潮的合流，才产生从赫尔德（J. G. Herder）、康德、歌德到黑格尔这一支德国古典哲学的主流，既重感性经验，也不轻视理性，特点在着重历史发展观点。维柯通过他的法国门徒米歇尔（J. Michelet）和德国同调者赫尔德对这种合流也起了桥梁作用。

维柯多次强调培根对他自己的启发，特别是培根的《新工具论》和《学术的促进》这两部近代科学的号角。维柯有一个坚定的信条：“研究应从问题开始时开始。”这就是要穷本求源，不应把一整个历史发展过程拦腰截断，单从其中截取一个横断面来看，既看不到来龙，也看不到去脉，这就是根本违反历史发展观点。维柯之“新”首先就在他的穷本求源的坚定精神。他的专业本来是罗马法。法学家们都明白罗马法典和由它发展出来的拿破仑法典在近代法学界多么重要。在维柯时代研究罗马法的主要有三家，即荷兰的格罗特（Grotius）、英国的塞尔敦（Selden）和瑞典的普芬道夫（Pufendorf）。维柯本来佩服他们三人的法学知识，但是指责他们都不从人类始祖亚当开始，而都从既已开化的近代人开始，所以对历史发展简直是隔靴搔痒。维柯认为历史发展的真相要从确凿可凭的史实证据中找，而远古文物制度大半久已淹没，而少数留存的也不曾经过耙梳洗剔，以致一般没有身历其境

的写书的学者们大半都凭民族的虚骄讹见和学者们自己的虚骄讹见，不可能见出事实真相。维柯劝告我们应把这种书籍看作不曾存在(比孟子的“尽信书则不如无书”的劝告还更彻底)。当时历史研究在欧洲(特别在德国)开始盛行，研究社会发展史的史学家们都特别重视古代史和古代社会，例如英国麦克佛生(Macpherson)的《苏格兰民歌选》以及西方各国关于民歌和民间故事的搜集蔚然成风，对于近代对古代社会乃至人类学的研究都产生了促进的影响。维柯的历史研究应穷本求源的观点也正是在这种影响之下形成的。当时新大陆已发现，旅游也渐发达，所以维柯也并不是言必称希腊，对近代少数民族也很注意，多次引用美洲印第安人作为部落自然法的例证。由于他个人的见闻终有限，比起摩尔根的《古代社会》(原著1877年出版。有商务印书馆印行的新译本)来，《新科学》在资料方法上还不免粗疏，而在思想体系方面终胜一筹。这两人都是使人类学成为科学的先驱。读者不妨翻阅一下恩格斯的名著《家庭、私有制和国家的起源》(1884年)，把它和《新科学》(1730年)比较一下，看同在哪里异在哪里，便会对《新科学》有较正确的认识。

四、法的根源在“共同人性”。《新科学》与较晚起的达尔文的《物种原始》的比较

《新科学》所要解决的基本问题是：人类如何从原始野蛮时代的野兽般的生活状态逐渐发展成为过着社会生活的文明人？也就是说，法律制度是如何开始和发展的？过去学者们一般认为法

律制度是由某些先知先觉的立法者凭自己个人的认识和意志强加于人民的。维柯的部落自然法观点与这种“英雄造时势”的观点相反，认为法的根源来自共同的人性(common nature)。共同的人性产生了共同的习俗，共同的习俗经过条文化就成为共同的法律。原始社会都分成许多小部落或小民族。这些部落彼此很少往来，往往还互相敌视，但是他们的法律制度却往往见出一致性或规律性，就因为都根据共同的人性。例如罗马人原先也只是一个小部落，罗马的部落自然法(如罗马的十二铜版法)后来发展成为大罗马帝国统治西方世界(其中大半是罗马帝国的行省 provinces)的“法典”的基础。《新科学》就以部落自然法为起点来研究世界各民族的政法制度在起源和发展方面的一致性和规律性。他强调法必然是“土生土长的”，反对罗马法典由雅典输入的旧说。从这里也可以见出维柯思想的民主倾向和科学倾向。所以他在哲学上既反对认为一切都由命运(fate)决定的廊下派(Stoics)，又反对认为一切都由偶然机会(chance)摆布的伊壁鸠鲁派(Epicurians)。他在希腊各派哲学中特别赞赏柏拉图派，因为这派在三个要点上都和过去立法者们是一致的：一、世间确有神旨或无意安排(providence)；二、人类情欲可以通过教育缓和化为人类品德；三、人类灵魂不朽。这三点也正是《新科学》的基础[130]。

从此可见，维柯在社会科学上的立场、观点和方法很类似比他晚一个世纪的自然科学家达尔文所采取的。《新科学》其实就是“人这一物种的原始”或“人类社会原始”，其重要性并不下于达尔文的《物种原始》。我们还应记住，维柯的探讨人类原始的《新科学》远在达尔文的《物种原始》之前。它其实就是马克思在《巴黎手稿》中所预见到的“人学”，即“自然科学”和“社会科学”的统一。

为着说明维柯的基本思想，我们先来介绍《新科学》的第三卷《发现真正的荷马》。

五、部落自然法的范例： 《发现真正的荷马》

流传下来的荷马史诗有两部，上部是写特洛伊(Troy)战争中的希腊大军以英雄阿喀琉斯(Achilles)为主角的《伊利亚特》(*Iliad*)，下部是写希腊大军归途十年流浪中的奇遇，以谋士尤利西斯(Ulysses)为主角的《奥德赛》(*Odyssey*)。

一般人都认为荷马确有其人，大概生在公元前八世纪的希腊，这两部史诗都是由他一个人唱的，原是一些零段神话故事，后来到了公元前七世纪雅典庇西斯特拉图(Pisistratus)王朝才由文人用文字写下来，编成两部史诗。围绕荷马其人和这两部史诗的写作年代，历来就有很多争论。维柯根据两部史诗本身一些语言学的证据和他在《诗性智慧》部分所奠定的一些原理，证明了下列几项重要发现：

一、荷马并不是希腊的某一个人而是希腊各族民间神话故事说唱人的总代表或原始诗人的想象性的典型人物，所以希腊有许多城邦都在争当荷马故乡的荣誉。

二、论时代，两部史诗都出现在英雄时代末期，先后可能有长达八百年之久的间隔，所以决不是某一个人在某一时代的作品。《伊利亚特》当然先于《奥德赛》，如果前者是荷马的少年作品，后者是他晚年作品，这个“他”只能代表早晚不同的全民族，决不是同一个人。

三、论地区，《伊利亚特》的作者在特洛伊附近的希腊东部偏北，实际上是在小亚细亚；《奥德赛》的作者是在希腊的西部偏南。

四、两部史诗不可能出于一人之手，所描绘的也绝对不是同一时期的典型人物性格。

五、最重要的是两部史诗都是诗性智慧的产品而不是哲学家玄学智慧的产品。荷马决不是一个哲学家。后来的哲学、诗学和批评都不能创造出一个可望荷马后尘的诗人。维柯认为荷马的最高功绩有三点：他是希腊政体和文化的创建人，一切其他诗人的祖宗和一切流派的希腊哲学的源泉。他的两部史诗是希腊部落的自然法(习俗)的两大宝库，是世界最早的历史。

最后还有一个《附编》，可以说是希腊罗马文学史的简明纲要。《发现真正的荷马》部分已详细地讨论了史诗，在《附编》里维柯连带地叙述了抒情诗和剧体诗的起源和转变，这在近代西方是一篇最早的编写文学史的尝试，话不多，却有不少的深刻启示，是比较文学的典范。

六、神、英雄(贵族酋长)和人的三个时代的划分和人类一切文物典章制度的三大来源：信神的宗教、婚礼、葬礼。维柯是否宣扬有神论？他何以笃信宗教？

为了穷本求源，维柯采取古埃及人的三个时代的划分。最早的神的时代是怎样来的呢？据说在英雄(实际上就是原始野蛮人中

的贵族酋长)时代的开始,全世界都发生过大洪水,如希伯来人的《圣经·创世纪》和我们的《禹贡》里都提到的。世界洪水把世界淹没了一两百年之久(各地被淹没的时间不等)。等到这场世界大洪水消退了,地球上积蓄的水蒸气初次造成雷轰电闪,在深山野林里游浪的巨人们(即英雄们或原始贵族酋长们)初次听到了就惊惧起来,凭原始人类以己度物的习性(诗性智慧)就幻想到天上有一种象他们自己一样的那种酋长,在盛怒之下就大声咆哮,向奴隶们耀武扬威、发号施令,雷电就是天神向人类发出的警告和教令。于是就兴起了信仰天神(最初的天神就是雷神)的宗教以及凭天象去探测天神意旨(providence)的占卜术和掌占卜大权的司祭或巫师。这种信仰天神意旨的宗教就是人类社会的第一个起源。

在原始时代并没有婚姻制,男女公开杂交和乱交(这一点后来也已由摩尔根在《古代社会》里证明了),面对着天神的愤怒,他们才开始感到畏惧和羞耻,于是男的就将女的拖到岩洞或山寨里,逐渐有了一夫一妻制、婚姻典礼和家庭制。这就是人类社会的第二个起源。

在原始时代,人和动物一样,死了并不收尸埋葬,任尸体被野兽吞噬或受风吹雨打而腐烂,造成环境的污染。后来感到这对不起死者,于是兴起了收尸埋葬的典礼,而且有了灵魂不朽的观念。这就是人类社会的第三个起源。

这三大起源(相当于我国《周礼》中的祭礼、婚礼、葬礼)是后来一切文物和典章制度的种子,从此产生了政权、财权、法律、政治乃至语言文字、艺术和哲学科学等等。

神的时代也有朝代,也有尊卑等级。古希腊罗马都有十二天神。维柯认为他们各有专职,代表社会发展的十二个阶级。例如

最大的神是天帝约夫或宙斯，谷神标志着农业时代，海神标志着航海事业的开始（这正如中国古代有巢氏标志着穴居野处的时代，神农氏标志着垦殖耕种的开始，燧人氏标志着钻木取火来烹调的开始）。古代各种神话寓言都是围绕着诸天神而流传下来的，它们都是原始人类的诗性智慧的结晶，实际上就是原始社会的“诗性历史”。研究社会发展就要从这种诗性历史开始。维柯的《新科学》就主要从研究荷马的两部史诗开始的。

维柯是不是宣扬有神论？他何以笃信宗教？从三个时代的划分看，人们势必要提出这个问题。我们认为从维柯对神的描写看，他决不是一个有神论者。因为他明确肯定了神是原始酋长们凭以己度物的诗性智慧幻想出自然界雷鸣电闪的可怕情况，就象原始酋长们自己发怒时就咆哮，耀武扬威，发号施令一样。这其实就是酋长巨人们把自己的一些野蛮特性“对象化”（或“异化”）到神身上去的。这正是费尔巴哈在《基督教的本质》里所持有的正确论点。特别值得注意的是神话诗人如荷马、维吉尔等都把神们写成不是甚么可敬可爱的人物，而是一些奸淫盗窃、欺诈残杀、无恶不作的坏家伙。天神约夫自己就是一个典型的例证，他所做的那许多坏事正是由野蛮酋长们自己提供了榜样。一个有神论者决不会这样“亵渎神圣”。仔细通读《新科学》，就可以看出维柯所说的“神”和“天神意旨”实际上还是他的出发点“部落自然法”中的“自然”，原始人类所信奉的“神”或神道也在顺应自然趋势而不断演变，仍是历史发展的产物。这正符合下文还要详谈的维柯的“人类世界是由人类自己创造出来的”哲学总纲。

不过维柯也确实有矛盾。他讲部落自然法不敢举犹太《旧约》为例，不敢把摩西看作一个野蛮酋长，并且经常标明他所讨论的限于“异教”（gentile）民族。他显然不敢犯罗马教廷的忌讳，侧

利略和布鲁诺的遭遇始终使他存在戒心。

至于维柯何以笃信宗教，却是另一个问题。因为世界各民族在原始时代社会生活都靠宗教的需要和利益才建立起来而且维持下去，宗教是一切典章制度的起源，这是推翻不了的客观历史事实。西方如此，中国和印度乃至一切其它民族也都是如此。至今还有不少的少数民族仍然如此。人类总得要有某种信仰作为在社会中生活和行动的指南。当然信仰可以随时代变迁而有变化发展，原始宗教信仰或早或迟会为日益文明的思想信仰所代替，世界在不断地革命就足以证明这一点。就连宗教本身也不断地在改革，马丁·路德的宗教改革就是一个例证。哲学智慧和科学日益上升，宗教迷信就日益消逝，这是历史辩证发展的必然趋势。我们大多数人现已不信宗教，但是我们的宪法仍然保护宗教自由，以便把信各种宗教的各种少数民族都团结在大家庭里，就是这个道理。

七、《新科学》首创了阶级斗争观点，从而表现出民主倾向、人性论和人道主义

《新科学》所宣扬的不是神道而是人道。它把人的时代看成社会发展的高峰，而这种高峰是经过阶级斗争才达到的。阶级斗争在神的时代就已在众神之中开始了。据维柯的分析，金匠神武尔坎(Vulcan)和战神马尔斯(Mars)都属于平民们，尝和天帝约夫闹矛盾。在英雄时代，据荷马的《奥德赛》史诗中对著名的阿喀琉斯的盾牌上图形的描绘，贵族城市和平民城市就已截然分开。在

原始社会中，阶级斗争主要表现在上文已提到的占卜权、正式结婚权和土地所有权。这些权原来都由贵族酋长们独占，通过阶级斗争，结果就逐渐推广到平民了。《新科学》第五卷结论1101段是这样说的：

……随着岁月的推移和人类心智的远较巨大的进展，各族人民中平民们终于对英雄贵族体制的各种权利发生了怀疑，认识到自己和贵族们具有平等的人性，于是就坚持自己也应参加到城邦中各种民政机关里去，到了适当的时机，各族人民都要当家作主了。天意就让先有一段长时期的平民对贵族的英勇斗争，目的在把原由贵族们独占的宗教方面的占卜权推广到平民方面去，以便达到把原来被认为都依靠占卜权的一切公私机构都向平民们开放了。……于是民众政体（即民主政体）就产生出来了。……在这种民众政体里，同有公道（或正义）愿望的各族人民全体就会制定出公正的法律，正因为这种法律对一切人都好〔1038〕。亚理斯多德很神明地对这种法律下定义说，它表现出不带情欲的意志〔1042〕。这种意志就会是能控制自己情欲的英雄意志〔1043〕。这种政体就产生了哲学〔1043〕。……哲学就要关心真理〔1041〕。

正是维柯本人，作为哲学家和《新科学》的作者，才肯定了埃及人对神、英雄和人三个时代的划分，才断定了各民族的历史无论古今中外都从信仰天神的宗教、举行一夫一妻的正式婚礼以及埋葬死人这三大典礼开始。是他才指出社稷和附近的收容所逐渐发展成为城邦，罗马由征服了土著莎利族发展出主子与奴才的封建制度，历代贵族和平民都在进行你死我活的阶级斗争，而最

后推翻贵族采用较符合平民利益和愿望的政体的总是平民们，这样人类在政治上才算进入了人的时代，成立了符合公道正义的民主政体，达到了“在法律面前，人人平等”的理想。

现在还有不少人误认为阶级斗争的学说起于法国基佐(Guizot)和梯叶里(Thierry)等人。其实这些人都是从米歇尔的维柯的《新科学》和其他著作的法文节译本才接触到阶级斗争学说，这些历史家们在政治上虽主张民主，却根本不同情平民。阶级斗争学说实在是维柯对人类思想史的一个伟大贡献，现在世已公认了。它直接影响到百科全书运动和法国革命。

八、政体变更：从氏族酋长的贵族君主 专政，中经民主专政转到暴君（或 暴民）专政，转到统一的帝国君主专 政，就到了止境和顶峰

依《新科学》的叙述，人类社会发展的主要关键在政权，而行使政权的方式首先是原始部落酋长（即所谓“英雄”）的君主独裁，例如罗马建国后第一任国王罗慕洛(Romanus)；中经多头统治的贵族专制政体，例如罗马的正副国王和十人统治团；多头互相倾轧，便出现了塔魁尼(Tarquinius)家族的暴君统治，弄得天怒人怨，天下大乱，于是平民派领袖朱理亚·布鲁图(Julius Brutus)借平民的力量，驱逐了暴君，建立了象似平民统治政体而其实仍是贵族统治政体，逐渐建成大罗马帝国，统治了许多罗马以

外服从罗马帝国的各行省。维柯由于还没有来得及看到现代帝国主义的情况，便仅据他所知道的罗马史的发展情况，认为大罗马帝国式的君主专政是政体发展的止境和高峰，其真正用意不是赞扬君主专政而是赞扬大罗马帝国的大一统，颇类似我国战国时代儒家所宣扬的“宗周”和“定于一”的思想。这种政治理想在中外历史上都起了促进人民文化和福利的作用，周、秦、汉、唐都是著例。这种发展既是自然的也是必然的，正符合维柯的部落自然法的理想。

九、维柯的“复演”（或“复归”）说

《新科学》五卷中头三卷主要讨论总纲、要素、原理和方法。第四卷就原始时代到罗马帝国的衰亡这个漫长的时期的史实来论证一些原理大法。第五卷则就罗马帝国衰亡时“蛮族入侵”（民族大迁徙）以来所建立的一些近代国家的史实来论证第二个野蛮时代是前此第一个野蛮时代的“复演”（或复归），其用意仍在论证他所提出的“部落自然法”的原理大法在不同时间和不同地点都显出普遍一致性，丝毫没有贬低近代国家和近代文化的意思，也丝毫没有预言在未来世界里还会有同样的复演，如果再有复演，那也还不过再证明一次历史发展规律的普遍一致性。维柯本人并不曾说“复演”就是“循环”。首次用“循环”（cycle）这个词的是德国史学家文德尔邦（Windelband），后来美国美学家库恩（Kuhn）夫妇在合著的《美学史》里也沿用过“循环”这个词。维柯是深信历史是向前而且向上发展的，历史发展象一般物理运动

一样，虽不免有波浪式的起伏，一治之后或有一乱，但是小乱往往是大治的推动力，把这种运动方式说成是循环，并不很妥。

我们目前正处在共产主义和帝国主义两大阵营角斗的时代，从《新科学》的立场和观点来考虑问题，我们学术界对时局究竟得出什么看法和采取什么立场，倒是刻不容缓的紧急任务。

十、语文的起源和发展，提供史实的纪录和凭证

维柯的专科研究首先是拉丁语文学(过去叫做“拉丁修词学”)。他在那不勒斯大学里竞选当罗马法教授没有成功，只当选上拉丁修词学的低薪讲座。但是，他始终没有放弃罗马法的研究。《新科学》就体现他对拉丁语言与罗马法综合研究的成果。他在《自传》里曾提到《新科学》初稿原来计划把《新科学》的原则分为思想和语言两部分。在我们的汉语中原有“名实相符”的要求，语言主要涉及“名”而思想主要涉及“理”。这就是维柯所强调的“确凿可凭”(the certain)与“真理”(the true)的分别。求真必先“正名”。“名”是语言文字方面的要素，和思想一样有地区的差异和历史的发展。例如“父”原称“考”现称“爸”，“爹”原来称“祖父”，在某些地区却用来称“父亲”。一个人的名称和他的地位、职责和功能都随时随地不同，都有一种历史发展，而且与同时同地的一切文物典章制度都是相应的。社会发展分为神、英雄和人三个时代，所以相对应的也有三种语言。神的时代流行的是神的语言，原是哑口无声的，即占卜所凭的天象

或其它征兆，如雷鸣闪电、风吹雨洒、鸟飞兽走之类(相当于我国《易经》中六十四卦的“爻”和“象”以及更古的殷墟的甲骨文卜辞)。这种神的语言虽是哑口无声，却起很大的作用。没有哪个民族在原始时代不是由神的语言操生死予夺的大权，掌握神的语言的专职的是些司祭和巫婆，这些人不但掌管宗教大权而且也同时掌握政治大权。第二种是英雄(即部落酋长)的语言，大半是象征性或比喻性的，起初时还不一定有文字，只有实物示意，叫做“实物语言”(real-object language)，例如点头和摇头，招手或摆手，发出喜、怒、哀、乐的声音和姿态之类。文字在各族语言中都晚起。例如希腊在荷马史诗时代(大约在公元前八世纪)还没有文字而只有符号(semata)[433]。荷马史诗原只由说书卖唱人沿街口头歌唱，到公元前七世纪才由旁人搜集成书，用的字母据说是由腓尼基人借航海贸易之便输入希腊而后由罗马人沿用的(我国有文字从殷墟卜辞和青铜器箴铭看，就比西欧早得多。据近代一些中国史学家的研究[见《中华文史论丛》1980年第一辑]，周武王克殷在公元前1053年，可知殷墟文物当极盛于公元前十一世纪之前。从许慎《说文解字序》看，中国在汉初已就象形文字进行科学分析，得出“象形”、“谐声”、“指事”、“转注”、“会意”和“假借”六条大原则，其中有些是维柯到近代才注意到的)。

每一时代的语文和当时一切文物典章制度相应，所以从每一时代的语文可以推测到当时所特有的文物典章制度和习俗。维柯就是根据这个原则从语文的发展来搜寻久已淹没的文物典章制度和习俗的实在情况。他举过一个著名的事例是来自当时号称最古国的斯库提亚(Scythia)(即《史记》、《汉书》中的西南夷大月氏)国王伊丹屠苏斯(Idamthussus)。他用五件实物来答复要向他宣

战的波斯大帝大留士，因为当时还没有供通信用的文字。这五件实物是一只青蛙、一只田鼠、一只鸟、一柄犁和一把弓。青蛙表示他在斯库提亚是土生土长的，是当地的主；田鼠表示他在斯库提亚已安了家，奠定了他的国家；鸟表示他在斯库提亚掌占卜权，只服从神；犁表示土地是由他自耕自管的；弓表示他作为斯库提亚国王，有义务也有力量来捍卫他的祖国〔435〕。从这段故事就可见出当时许多史实。例如，当时大月氏与波斯帝国的关系，国际战争和外交已开始，已有贵族酋长式的国王，已有疆界的划分，还相信占卜，已有农业和土地所有权，还没有书写文字，却已有凭图形会意的象形文字，东方和西方已有交通等等。

另一个象形文字似的是希腊卡德茂斯(Cadmus)屠杀巨蛇的神话故事〔446〕。他屠杀了大蛇，把蛇齿锯下种在地里，地里便跳出一些武士；他拾起一块大岩石扔到这些武士中间，武士们在争夺中互相残杀，都死光了，最后卡德茂斯自己变成了一条大蛇。据说卡德茂斯还把文字带给希腊人，希腊人就用这种文字传开了这段神话。据维柯的分析，这段神话就包括了几个世纪的诗性历史〔679〕。例如杀大蛇是指斩除原始大森林，垦出耕地；种蛇齿指在发明铁以前耕犁用硬木曲板作为犁齿；投大石让武士们争夺，指把硬土地分给家奴们垦殖；武士们争夺大石指最初的平民们争取最初的土地法的斗争，贵族酋长们为着保卫他们的地产所有权，就互相团结起来反对平民，接着就在武装的基础上建立起贵族议会来统治国家和制定法律。所以说，区区一段神话就包括了若干世纪的罗马建国史。要懂得神话与历史的关系，就必须懂得神话时代的那种语言文字的意义。

这里须说明三个时代的意义。神、英雄和人的三个时代实际上是同时存在的，例如罗马初建国时就已有神、英雄和人之分，

每一族或等级都各有它的语言文字史和风俗习惯史(即部落自然法史)。维柯所要研究的就是各族同时都要经历的三个不同时期,构成各自的部落自然法的整个体系的宗教、神话、主权、法律、语文、军备、刑罚等。各族各有其特性,如何起源,如何发展,如何终结,都各有其必然性和规律性,维柯把它称为永恒的唯一原则,把研究这唯一原则的称为《新科学》。

维柯发现属于英雄时代的这第二种语言的还有徽章、盾牌、旗帜和钱币等等。典型的实例就是荷马史诗所描绘的著名的阿喀琉斯的盾牌,其中可以看出贵族和平民两个阶层同时各有不同的节日娱乐游戏,颇类似我国敦煌莫高窟的一些壁画和近代发掘的古墓中的兵马俑。维柯还多次提到中国人至今还用象形文字,以及中国人用龙旗作为王权的象征,龙即西方神话故事中的蛇。

第三种语言才是人(即平民)的语言,起自各区各族的土俗语言,平民们用来应付日常生活需要,互通消息,逐渐成了约定俗成的语言,如我们所说的“白话”。

从此可见,要研究一个地区或一个民族的文物典章制度的发展史,就必须研究与当时和文物典章制度相应的语文史,因为文物典章制度的史实都是由语文保存下来的。维柯不但是比较文学的创始人,也是比较文字学的创始人。他曾设想要编出一种“心头辞源”(Mental Dictionary),其体裁颇似我国十三经中的《尔雅》和许慎的《说文解字》。他还设想编出一种统摄若干语种的“心头辞海”,近似扬雄的《方言》和近代的《佛学大词典》及《佛学小词典》。他自己曾单就拉丁文编出一种“心头辞源”,试图找出拉丁文发展的一些共同规律。“心头辞海”的工作艰巨,还有待后人完成(关于语文,参看《诗性智慧》卷336-501条)。不同语种的“心头辞海”并非妄想,古代中国和西方很少接触,而父

亲的名称都是“爸爸”，母亲的名称都是“妈妈”，这种一致性理应有一个共同的道理。这类异语种的一致性是比较语言学史所不应忽略的。在讨论语言文字部分，维柯还理出词类(如名词、动词、前置词等)先后发展的次第以及诗律的起源，并且断定诗比散文早起，清理出诗律的演变过程。

十一、史与论的结合，科学性的历史，根据语文所提供的历史事实进行批判

人类心智功能由诗性智慧发展到玄学(哲学)智慧，由感性发展到理性，由诗性神话发展到自然科学。文字起源于诗性智慧，它所记载下来的原始人类文物典章制度的起源和发展，就向科学性的历史提供史料(历史所凭依的证据)，以便进行研究和批判。维柯的《新科学》就是据语文所提供的证据对史料进行批判。他所用的“批判”(criticism)这个词并不指“责骂”而是用西文原文的正确意义，指科学的分析综合，即对史实进行分析综合得出恰如其分的科学结论，指出所研究的对象如何起源，如何发展，如何结局的道理。这就是维柯的《新科学》所要完成的任务。

趁此不妨回顾一下置于《新科学》卷首扉页的那幅图形，描绘出玄学女神(哲学科学的总代表)站在地球上(脚踏实地)，仰观左上方的天神意旨和天象，俯视史诗祖宗荷马。地球斜倚在一个大祭坛上，祭坛上面和前面露出一些原始文物制度的符号，如水、火、犁、法棒、巫棒、字母牌和天秤之类，祭坛前方微有隙地和光亮，背后全是一大片黑森林。祭坛前方的隙地就是原始酋

长的会议场，又是旁族受迫害者前来逃难的收容所，代表政法的起源及贵族和平民划分的起源。不难看出，那位玄学女神就代表《新科学》的作者维柯本人。他站在地球上摸索，凭大部分是大森林漆黑一团的原始世界来摸索过去史学家还未摸索过的世界通史。过去史学家都没有他那副“穷本溯源”、“从亚当说起”的精神，只从近代文明人类开始。不能看出起源，怎么能理出历史发展过程呢？维柯当时已进入哲学时代，去古已远，大部分文物资料久已失传，或埋在地下，或为民族的和学者们的两种虚骄讹见所歪曲。他的大胆尝试，却也解决了不少问题。例如贵族与平民的阶级斗争就是一项重大发现。导致这种斗争的是贵族收容逃难的平民们垦殖土地并向他们索赋税。由此足见封建制度和奴隶制同时起源的。这一点可以显示出我国史学家们近来对奴隶制度何时止、封建制度何时起的问题争论不休，实在都是凭空杜撰。我们只要稍研究一下我国《书经》中的《禹贡》，就可以看出远在夏朝中国各部落土地疆界已大致划定，各地区都要凭土产纳贡，难道那不既是封建制又是奴隶制吗？《孟子》所描绘的“井田”也可以为证。近代地下发掘更足以说明封建制和奴隶制是同时起源的。

维柯单枪匹马来攻历史发展这个大难关，不可能在个别问题上毫无错误，他的基本论点和大方向却是正确的。读者不妨拿《新科学》和恩格斯的重要著作《家庭、私有制和国家的起源》比较一下，看看类似何在，差别何在，就不难看出维柯的天主教徒的偏见深；当时西方工人阶级还没有得势，他不会瞭望到共产主义的远景；不过他毕竟是历史发展大原则的奠基人，首先提出阶级斗争而自己总是站在平民方面，主张正义就是公道，就是法的基础，这对马克思主义运动的发展毕竟起了不小的作用。我们在下

文还要提到马克思本人对维柯的看法。语文随时期不同而变化不同，随着各民族逐渐揭开对他们自己本性的认识，就导致他们的政府体制的发展变革。政府体制的最后形式是君主独裁制，各民族按本性都要在君主独裁制上安顿下来。维柯就这样通过语文的研究填补了世界通史原则中所留下来的一大漏洞。这种世界通史是从尼努斯(Ninus)和亚述人的君主独裁政体开始的。

在讨论各种语言的部分，维柯发现到诗的一些新原则，说明了在一切原始民族中诗歌都起于同样的自然必要。根据这些原则，维柯替英雄时代的徽章找到了新的起源。徽章是一切原始民族在还不会说话的时代所用的一种哑口无声的语言。从此他还发明了纹章学的一些新原则，以及说明了纹章学和钱币学是一致的。在这方面他还观察到法兰西和奥地利的两大家族的英雄时代起源以及连续掌握政权四千年之久的历史。在发明各种语言起源所得到的结果之中，他还找到一切语言都共有的共同原则，并且写出一篇示例论文，说明拉丁语言的真正起源。凭这个范例他替学者们开了路，让他们用同样方法研究一切其他语言。他还提出一种想法，要编出一切土生土长的语言所共用的大辞源，另外也替外来语种编一套大辞海，以便最后为语言科学编出一套普遍的辞源(或辞海)。这对于正确地讨论各民族的自然法是必要的。

十二、《新科学》的哲学总纲：“人类世界是由人类自己创造出来的”

这是《新科学》的基本原则或总纲，掌握了这个总纲，《新科学》中一切困难问题就不难迎刃而解了。首先是人类创造诸天

神和神的世界，由此产生宗教占卜、婚姻制度和家族、祭礼和葬礼。其次是部落的形成，城市的建立，部落自然法的开始，贵族与平民的区分和斗争，各种政体的形成所有权的划分以及法律和一切文物典章制度的建立，语言文字的形成，由家族、部落到民族国家的贸易往来，战争与和平，联盟与吞并，便逐渐形成东西两大罗马帝国那样的一统天下。这就形成了世界通史。这部世界通史从一方面看是由人类创造的，从另一方面看也是自然的。所谓“自然”是根据各民族的共同人性、共同思想和共同习俗逐渐发展出来的，所以有规律可寻，丝毫不是由某一些特出人物按私意制造成的，也不是如廊下派所认为由命运决定的，或如伊壁鸠鲁派所认为由偶然机会摆布的。

“自然”(nature)这个普通的西文词会遭到误解，有些人根本反对“人性论”，认为不合阶级斗争观点。现在流行着一种哲学理论，把心与物(主观与客观)本来应依辩证观点统一起来的互相因依的两项看成互相敌对的两项，仿佛研究心就不能涉及物，研究物就不能涉及心，把前者叫做“唯心主义”，后者叫做“唯物主义”，“唯物主义”就成了褒词，“唯心主义”就成了罪状。这种错误的根源在于误解nature(自然)这个常用的简单词。它的本义来自“生育”，生来就如此的就是自然的，不是人为的或勉强的。“自然”这个词在西文里既指客观世界，也指主观世界。人有人的本性，正如狗有狗的本性，恒星有恒星的本性。与“自然的”相对立的就是“人为的”或“勉强的”(artificial)。维柯所讨论的“部落自然法”中的“自然”也是取“天生就的”而不是“勉强的”的意思。马克思主义经典著作里的“自然”(Nature)这个词也还是取这个传统的用法。马克思的《巴黎手稿》、恩格斯的《自然辩证法》，特别是其中《从猿到人》部分都可以

为证。

人类世界既然是人类自己创造出来的，人类既然能创造出这样的大业，他们究竟凭什么工具呢？凭他们自己的智慧！用什么材料呢？就用他们当时面临的那种客观自然。人类自己的智慧在逐步发展，这两方面互相因依的不断发展便造成有轨迹、有规律可循的世界通史。维柯的《新科学》便是这样一部世界通史及其所依据的哲学。

十三、诗性智慧及其规律

（维柯的诗学和美学）

《新科学》的哲学根源在第二卷《诗性智慧》，加上第三卷《发现真正的荷马》作为例证，占了全书一大半的篇幅。维柯曾说过为了发现“诗性智慧”，他曾费了大力和大部分光阴。《新科学》全书都在探讨诗性智慧。按照希腊原文poesis(诗)这个词的意义就是创造，所以诗性智慧的本义就是创造或构造的智慧，在起源主要是创造的功能而不是后来以诗性智慧为基础而发展出的那种反思推理的玄学(哲学)智慧。

维柯的最大功绩还在论证了所有各异教的原始民族的历史都起源于一些神话故事，例如荷马史诗以及许多类似的神话故事其实都是原始民族的历史〔202〕，“最初的哲人都是些神学诗人”〔199〕。神学诗人们最初凭凡俗智慧所感觉到的东西，后来才由哲学家们凭玄奥智慧所理解到。所以神学诗人们就是人类的感官，而哲学家们才是人类的理智〔799〕。维柯引亚理斯多德的名言为

证：“凡是没有先进入感官的东西就不能进入理智。”不过神学诗人们虽还没有玄奥的智慧，却也有一种凡俗的神学智慧，从这种凡俗的神学智慧出发，神学诗人们也可以得出一种诗性的逻辑学，从而发明各种语言文字来；一种诗性的伦理学，从而创造出一些英雄人物来；一种诗性的经济学，从而创造出家族来；一种诗性的政治学，从而创造出城邦来；此外，还得出研究人的专科：诗性物理学，从而在某种意义上创造出人类自己来〔367〕。因此《新科学》就成了人类思想、习俗和一切文物制度的创造史了。总结成一句话来说，就是“人类世界是由人类自己创造出来的”这条《新科学》的基本原理。

十四、诗性智慧(=形象思维)及其规律

(维柯的诗学和美学)

形象思维(=诗性智慧)问题近来在我国曾引起热烈的争论，主要是由美学讨论引起的。《新科学》是近代对美学或诗论作出贡献最大的一部著作，所以我们从美学观点再着重地介绍一下维柯所理解的形象思维。读过《新科学》的人不难看出：没有形象思维，就不但不能有诗或文艺以及诗学或文艺理论。

维柯发现到一些关于形象思维的规律，其中最基本的一条当然是上文已提到的抽象思维必须有形象思维做基础，在发展次第上后于形象思维。他说：“人最初只有感受而无知觉，接着用一种受惊恐不安的心灵去知觉，最后才用清晰的理智去思索。”所以原始民族作为人类的儿童，还不会抽象的思维，他们认识世界

只凭感觉的形象思维，他们的全部文化(包括宗教、神话、语文和政法制度)都来自形象思维，都有想象虚构的性质，也就是说，都是诗性的，即创造性的。等到人类由儿童期转到成年期，即转到人的时代，哲学的时代，他们才逐渐能运用理智，从殊相中抽出共性。这里也见出人类心理功能就有一个发展过程。

知觉和思索有明显分别：“哲学把心灵从感官中拖出来，而诗的功能却把整个心灵沉浸在感官里；哲学飞升到普遍性(共相)，而诗却必须深深地沉浸到个别具体事物(殊相)里去。”

形象思维的另一条基本规律就是以己度物的隐喻 (metaphor),“其原因在于原始人类心智的不明确性，每逢落到无知里，人就把自己看成衡量一切的尺度”，即中国儒家所说的“能近取譬”，例如不知磁石吸铁而说磁石爱铁，就是凭人与人相亲相爱这样切身经验。维柯就用这个原则来说明语文的起源：

在一切语言里大部分涉及无生命的事物的表达方式都是从人体及其各部分以及从人的感觉和情欲方面借来的隐喻，例如用“首”指“顶”或“初”，用“眼”指放进阳光的“窗孔”，用“心”指“中央”，针“眼”，杯“唇”，锯“齿”，麦“须”，海“角”，说天或海“微笑”，风“吹”浪“打”，受重压的物体“呻吟”……在一切语种中都可搜集到无数这样的例证。这一切都由于公理〔120〕所说的人在无知中把自己当作整个世界的准绳，在上举事例中，人把自己变成整个世界了。〔450〕

不难看出，这是后来德国美学家的“移情说”(empathy)的萌芽，中国语文中象这样的事例也俯拾即是，和中国诗论中的“比”、“兴”也可互相印证。

形象思维的第三条重要规律是原始民族还不能凭理智来形成抽象的类概念，而只会凭个别具体人物来形成想象性的类概念(imaginary class-concept)。例如“儿童的本性使他们根据最初认识到的男人女人或事物所得到的印象和名称，去了解 and 称呼一切有些类似或关系的新碰到的其他男人，女人或事物”。例如见到年长的男人都叫“爸”或“叔”，见到年长的女人都叫“妈”或“姨”，“爸”、“叔”、“妈”、“姨”这类词对儿童还不能是抽象的概念，还只是用来认识同类人物的一种具体形象，一种想象性的类概念。维柯还举荷马史诗为例，证明希腊人把一切勇士都叫做阿喀琉斯，一切谋士都叫做尤利西斯(正如中国人把一切巧匠都叫做鲁班，一切神医都叫做华佗，一切足智多谋的人叫做诸葛孔明，一切有勇无谋的莽撞汉都叫做李逵一样)。从此可见，这一条规律和我们常谈的“典型人物风格”有很大关系。

维柯承认原始人类的这样想象虚构不免夸大，但是如塔西佗(Tacitus)所指出的：“他们一旦虚构出，就立即信以为真。”维柯还引证了亚理斯多德在《诗学》里的名言：“特适于诗的材料是近情近理(可信)的不可能”。例如雷神操纵雷电虽不可能，而原始人却深信不疑，因为对于原始人的想象力来说却是近情近理的。

从以上这些话来看，维柯关于诗性智慧的一些看法实际上就是他的诗学或美学。

十五 维柯对西方哲学的革新

《新科学》从“人类世界是由人类自己创造出来的”这个基本原

则出发，论证了人类社会制度的进展是和人类心智功能的进展并驾齐驱的。他的重点始终放在诗性智慧方面，从我们近代人看，他显然带有“唯心”色彩，不过当时一般哲学还没有把唯心和唯物的界限分得和我们现在所分的那样严格，不但维柯如此，他的祖师爷培根早就如此。读过培根的人当会明白这一点。这并不妨碍培根和维柯都是西方哲学在近代的伟大的革新者。单就维柯来说，他对近代西方哲学的革新主要在奠定了一种以实践或创造为主的新型心理学和新型哲学，以及当然以新型法学为后果的新型社会科学。他对西方哲学的革新主要表现在两方面：一是对笛卡儿的“我思故我在”那个理性主义教条的反驳，二是他突出情感和意志的动力或动因的重要性，现在分述如下：

（一）从笛卡儿的“我思故我在”到 维柯的“认识真理凭实践”

从十七世纪以后，西方哲学界掀起了大陆上以莱布尼兹和笛卡儿为代表的理性主义和英国以培根和洛克为代表的经验主义之间的激烈斗争，这场斗争改变了西方哲学史发展的大方向，到了启蒙运动时代，由于工业和自然科学兴起，经验派显然日占上风，到了十九世纪理性主义和经验主义两对立面的辩证统一，形成了赫尔德、康德、歌德和黑格尔一脉相承的以历史发展为基本观点的德国古典哲学。维柯在这个转变中是承先启后人物。他本来也受到过笛卡儿的一些影响，例如他在方法论方面也和笛卡儿一样着重几何学，早期还援用过笛卡儿的“我思故我在”，不过他所受的主要影响还是来自培根和经验主义，更尊重自然科学。他从在西班牙贵族庄园教私塾回到那不勒斯家乡，才发现笛卡儿在他的家乡

正享盛名，便开始向笛卡儿开火，特别因为笛卡儿无视历史和自然科学。因此，当时理性派和经验派的斗争成了笛卡儿和维柯的斗争，哲学史家们用这两位论敌的两句相反的口号来代表他们的相反的观点。笛卡儿的口号是人所常闻的“我思故我在”(Cogito, ergo sum)。笛卡儿是轻视历史学而片面从物理学和几何学来构成他的“方法论”的，这个口号的意思是说，一切凭人的理性，我凭理性能思想，所以我确实知道我存在，不容任何怀疑；同理，我也能凭理性去确实知道我以外一切事物确实存在，不容任何怀疑。这样一来，真理就象经院派所教导的那样，具有先天先验的性质。维柯后来所提出来的相反的口号是“认识真理凭创造”(Verum factum)，用简单的话来说，就是认识到一种真理，其实就是凭人自己去创造出这一真理的实践活动。因为认识的本原是一种诗性智慧的活动，而诗这个词在西文里是poetry，其原义正是“创作”或“构成”。人在认识到一种事物，就是在创造出或构造出该种事物，例如认识到神实即创造出神，认识到历史实即创造出历史，整部《新科学》就是按照这条基本原则构思出来的，如果以为这话奇怪，其实也并不比说荷马创造出他的两部史诗以及其中英雄人物和他们的事迹更为奇怪，其实都是理所当然的。用现在流行的话来说，认识不仅是来源于实践，认识本身就是创造或构成这种实践活动了。这样，认识并不是让外界事物反映到人心里来，人心本身对认识还起更重要的创造作用，这对流行的“反映论”是一个致命的打击。从认识即实践这个基本原则出发，维柯达到了“人类世界是由人类自己创造出来的”那条基本原则。这也正是马克思后来在《路易·波拿巴的雾月十八日》第二段第一句里所说的“人们自己创造自己的历史”，不过马克思补充了一层意思，“是在……既定的，从过去继承下来条件下创造”。这层意思也正

是维柯在《新科学》里反复证明的。在现在工业技术高度发展的时代，人们对“人类的历史是由人类自己创造的”这条伟大真理或比过去较易接受，但也还不免有些障碍，例如被动接受的“反映论”和恩格斯所批判过的“抽象唯物”和“抽象唯心”便是接受真理的障碍。

(二)维柯的动力或动因说

维柯的动力或动因说在当时还是创见，应特加说明。他在第一卷奠定新科学的原则和方法的重要地位〔340〕就已指出：原始人类都象野兽一样，听从肉体方面的情欲对心灵的支配，只有在肉欲强力支配之下才开动脑筋思想，对某种神道的畏惧才迫使他们控制兽性情欲，使它们获得应有形式和分寸，因而进化到变成为人道的情欲。从这种对神道的畏惧才产生人类意志所特有那种动因或动力(conatus)，从而控制肉体强加于心灵的那些兽性情欲，使那些兽性情欲完全平息下去，使人配得上做哲人，或至少把情欲引到较好的用途，使人配得上做文明人。这种对兽性肉欲激动的控制是自由意志或自由选择的结果，而且也是公道法律的来源。从此人才由野兽状态进化到成为文明人，社会也由野蛮状态进化到成为文明社会，从此也才制定出公道法律。维柯原文的表达方式很累赘生硬，很难直译，其实这就是中国儒家所讲的“克己复礼”、“天理胜人欲”的那种动因或动力。

这种“动力”可以凭文艺培养出来。维柯在《诗性的玄学》第一章里说：

伟大的诗有三重任务：(1)发明适合群众了解的崇高的

神话故事(指重大情节——中译注); (2) 为着达到所悬的目的, 应使群众深受感动; (3) 教育普通人按照诗人的教导去做合乎道德的事。

诗的这三重任务到今天对我们也还一样适用, 指的就是用重大题材使群众在情感上深受感动, 教育群众去做合乎道德的事。因此, 诗就成了教育群众做好人好事的动力或动因了。这种诗教也正符合中国诗教的“兴观群怨”和“涵养性情”了。

最后, 在《新科学》全书结论第1098条里又提到原始英雄们因畏天敬神而控制住肉体方面的淫欲, 于是才开始运用人类所特有的自由。自由就在于对肉欲和自私心的控制, 把肉欲转移到心灵的轨道上去。原始野蛮人都是自己似肉的奴隶, 全都自私, 克服了肉欲和自私, 人才能制定和遵守公道法律, 从此人类才能进入哲学时代(1042—1043), 才能凭自有意志和自由选择来推动社会前进或发展, 社会发展才有稳实可靠的动因。

强调创造和动力的思想都是维柯在革新西方哲学方面的重大贡献。从亚力山大城以后, 经院哲学在教会控制之下长期独霸了西方思想界, 学者们都象歌德所描写的瓦格纳那样的书呆子困坐书斋, 胡思乱想, 以至如中邪入魔。当时所谓哲学也只有认识论和神学, 不讲什么实际行动(如政治经济)方面的科学。跳开神学、认识论而关心实际行动的, 我们只想到歌德本人从《浮士德》上部的“太初有字”跳跃到《浮士德》下部的“太初有行动”。这是近代世界来临的一个显著的征兆。其次便是和歌德同时代而比歌德还较年长的维柯, 他在哲学史上也把重点放在实际行动和创造方面, 可惜他在天主教会宗教法庭残酷迫害之下, 还不能摆脱出来独行其是。不过时代究竟转变了, 他所强调的动力或动因在近代

西方思想中正在获得日渐广泛的响应。尼采的“酒神精神”、叔本华的“意志世界”、弗洛伊德的“来比多”(libido)和柏格森的“生命的跳跃力”(élan vital),都是著例。

维柯在后代有两个发扬他学说的人,一个是美学家克罗齐(Croce),一是墨索里尼法西斯专政的信徒杨蒂勒(Gentile)。克罗齐在《美学原理》里专谈直觉,把直觉看成独立和孤立的精神活动,仿佛与实际活动无关,却另写一书专讲实践活动,单指精神活动的功利方面,例如政治经济和伦理,不许文艺活动受到实践活动的污染。他的同门杨蒂勒却走到另一极端,专强调维柯的conatus或意志动力,结果走到墨索里尼法西斯专政方面去了。师徒之间发生了这种严重分歧是值得思考的一个问题。

这个问题实际上是知与行的关系问题,这两位同门弟子都把知与行割裂开来了,我国早在东周时代,孔子立教,便已标出“博学之,审问之,慎思之,明辨之,笃行之”,作为治学精进的程序,此后从宋明理学家直到孙中山先生便一直在提倡“知行合一”。在这一点上,中国哲学思想无疑比西方的较前进,这是值得我们自豪的。

一六 维柯对近代西方哲学的革新

维柯对真理和荣誉的关心都是一样深切,他的《自传》已提供了相当多的第一手材料。他在学术界的地位在他在世时经过激烈的论争才逐渐得到公认。他的全集经过他的现代门徒克罗齐和尼柯里尼(Nicolini)的长期辛苦搜集编辑和校定的工作,到十九世纪中叶才印行了标准的意大利文本。当他还在世时,他的《新

科学》首先就引起法国一些史学家如库辛(Cousin)和米歇尔(Michelet)等人的热烈赞赏。密希勒曾出版一个法文节译本,从此西欧各国便从民主改良派的政治立场,为维柯的历史哲学观点吸引住。各国逐渐把《新科学》译成本国文字,参加英译本工作的哈罗尔德·费希(Max Harold Fisch),在他的《维柯自传》的英译本中还写过一长篇《引论》,其中第四部分专谈“维柯的声名和影响”。此书1944年由美国康奈尔大学出版。此外,近四十年中讨论维柯的专著仍在不断地出现,可以看出维柯的影响仍在上升中。

我们在这里还不能详细介绍关于维柯影响的资料,只能就几个要点举一些突出的例证,聊见一斑。

首先引起我们注意的是诗人歌德在他的《意大利游记》中1780年3月5日记下了这样一段话:

有位意大利友人在那不勒斯让我认识到一位老作家的《新科学》。这些近代热心研究法学的学者们从他的深不可测的思想中获得了最大的鼓舞和提高,认为他比起孟德斯鸠还更高明。他的名字是杨巴蒂斯塔·维柯。我把他们当作神圣礼物赠给我的《新科学》浏览一过,认识到其中包含着女仙式的预言,预见到今后将会或应该实现的美好公正的世界,这些预言是以生活和传统的深思熟虑为根据的。一个民族有这样一位老父亲(altervater),真是一件幸事。哈曼(Hamann)的著作对于德国人有一天也将会在这种光照中出现。

歌德把《新科学》带回到德国送给甲可比(Jacobi),甲可比还找到维柯的另一部著作《论意大利人的古代智慧》,看出维柯已比

康德较早一步看出一个真理，用甲可比的话来说：

康德哲学的核心在于这样一种真理：我们对一种对象的理解有一个限度，那就是先已能使它在我们思想中存在，即在理解中把它创造出来。……在康德以前，在十八世纪之初，维柯在那不勒斯就早已写出：“在几何学里我们能证明，就因为我们能创造；在我们能用物理学把它证明之前，我们也必须先就能把它创造出来。因此，凡是企图以先验的方式来证明神的人们都应受为胸怀不虔敬的好奇心而受到谴责。玄学真理的明晰就象光的明晰一样，我们只能借助于不透明的东西才能见出光的明晰；因为我们不能见到光，除非借助于反光的东西。具体的事物都不是透明的；它们都具有形状和界限，我们从这些形状和界限中才看出玄学的光”。

——引自甲可比的论文《论神圣事物及其认识》

当时德国学术界在日渐注意到维柯的历史发展观点。其中有“北方哲人”称号的即歌德所提到的哈曼，歌德读过《新科学》就写信给他的门徒赫尔德(Herder)，所以这位以《人类历史哲学思想》著名的作者赫尔德在写书之前就早已知道维柯了，而在他的《促进人道的书简》里(1799年出版)便已谈到维柯的历史观点。1822年韦伯(W.E. Weber)出版了《新科学》的德文译本，编者在注释中作出了维柯与黑格尔的对比。1937年黑格尔的《历史哲学演讲集》出版时，编者在注释中也作出维柯与黑格尔和其他德国作家们和维柯观点的比较。德国著名哲学家文德尔邦在海德堡大学演讲中就用赫尔德和维柯作为两种史学观点的代表，赫尔德代表世界通史，维柯则代表国别史。关于维柯，他特别提到维柯的历

史过程轮回论，经历一段过程之后有复演，并且称赞维柯认为一个民族一旦从野蛮回升到文明就会退回到一种新的、比第一次野蛮时代还更糟的野蛮时代的看法很尖锐而且公平。这段话就说明了维柯对德国一些持历史发展观点的赫尔德、歌德和黑格尔等大师的影响。

在法国，孟德斯鸠在1728年游历过意大利，第二年到那不勒斯时，维柯亲自欢迎他，并且赠送给他一部《新科学》。这两位法学家在原则方面有某些类似，但还不能断定孟德斯鸠受了维柯的影响，卢梭在1743——1744年在威尼斯法国使馆里当过十八个月的秘书。当时卢梭已在构思一部关于政治制度的巨著，很可能受到《新科学》的影响。卢梭的《论各种语言的起源》头六章中基本上复述了维柯的论点，例如谈到无声的语言、象形文字、诗早于散文以及对于荷马的看法。这篇论文原来是替百科全书写的，后来作为《论人类不平等的起源》的副编。在他的巨著《各种政治制度》里，他用语文的起源作为民政社会的锁钥，也显然受到维柯的影响。在狄德罗的其他作品里也往往流露出维柯的影响。狄德罗把维柯看作孟德斯鸠的先驱。由此可见，维柯在法国启蒙运动领袖中早已得到普遍的赞赏。在当时法国学术界权威库辛的怂恿之下，米歇尔于1835年出版了维柯的《新科学》和其它著作的法文节译本，维柯的声誉在全欧就立即高涨起来。英国评论家弗林特(Robert Flint)在《论维柯》中说：

维柯在全欧的声誉大半要归功于米歇尔的《维柯论著选译》。米歇尔最聪明处在于放弃了直译法，力求忠实地而且生动地译出作者原文的内容和精神。他很巧妙地做到这一点，以至多数能读意大利原文的读者都会觉得读译文比读原文获

益还更大。米歇尔的节译本身就是一项天才的作品。

这段话正是十九世纪读者阅读维柯的情形，其实1822年韦伯(Weber)的德文译本及稍后1844年伯尔基阿梭(Belgioiso)的法文译本，都更注意字面的忠实，却很少人读。就连意大利读者们也发现到米歇尔的法译本比意大利原文本还易懂〔中译者注：我们很惭愧，没有能在中译本做到这一点，就连所据的英译本也往往有晦涩和累赘的毛病〕。

费希总结了米歇尔的法译本对法国文化界的功劳说：“到了十九世纪中叶，法国知识界到处都是维柯派，哲学家们、历史家们、古典学者们和批评家们都尊重维柯，诗人们和小说家们都受到维柯的感发兴起。受维柯影响而成就最大的法国历史学家是《古代城邦和封建制度的起源》的作者浮斯特尔·德·库朗基(Fustel de Coulanges)。”

米歇尔对当时德国文化思想也作了同情的传述，他替德国沃尔夫(Wolf)、库劳泽尔(Creuzer)、尼布尔(Niebuhr)、萨维尼(Savigny)、干斯(Ganz)，尤其是雅可布·格林(Jacob Grimm)诸大师的研究开了路。“这样，维柯就通过米歇尔的媒介成为德法两国文化的沟通人。”

作为英国人，费希详细介绍了维柯和英国文化界的关系。除上文已提到的培根、霍布斯、塞尔敦、夏夫兹博理诸人之外，宣扬维柯思想的，首先要推诗人柯尔律治(Coleridge)，他特别赞赏维柯对荷马的发现和关于语言起源的理论。一般英国学者多半从作风宽大的教会制度、实证主义和理性主义的观点赞赏维柯，对维柯的认识大半来自米歇尔的法译本。至于对维柯作过直接的深入研究而写出至今仍为权威著作的则应首推弗林特，他在1884年

写出评介维柯的专著,其次则为考林伍德(R·G·Collingwood),他除了把克罗齐的《维柯的哲学》译成英文之外,还写了一些有见地的评介维柯的文章。维柯对近代英国新文学的影响特别表现于乔伊斯(J·Joyce),他的一部轰动一时的小说《尤利西斯》(Ulysses)就是根据维柯的哲学观点写出来的;我国现代讲“意识之流”的小说家们也受到《尤利西斯》的影响。

无论在德法英各国还是在意大利本身,维柯的最大功绩都在建立了历史发展观点以及认识来自创造的实践观点。这在《新科学》对马克思主义者的影响中特别可以见出。马克思在仔细阅读了拉萨尔的《既得权利的体系》巨著之后,从伦敦写信给他说:“使我惊讶的是你好象没有读过维柯的《新科学》,这倒不是它对你的专题有什么用处、而是因为他对罗马法精神的哲学看法与法学门外汉们所见到的正相反。”过了五年以后,马克思在《资本论》里一段很长的脚注里说了一些极重要的话:

一部技术批评史会使人认识到十八世纪中任何一项发明都很少是某一个人的工作,还没有见到出版过这样一部书,达尔文已引起我们对自然界技术史的兴趣,指的是植物和动物的各种器官作为低等动植物生命的生产器官的发展。至于生活在社会中的人类的生产器官,也就是作为每种社会组织的物质基础的那些生产器官,不也值得引起同样的注意吗?因为象维柯所说的,人类历史和自然界历史之间的差别要点在于人类历史是由人类自己创造的,而自然界历史却不是,是否人类技术史比起自然界技术史就较易写出呢?凭揭示出人对自然的交往,即凭人用来支持生命的各种生产活动,技术就揭示出人的社会关系以及发源于这些社会关系的心头思想。

值得特别注意的是马克思在《路易·拿破仑政变记》里一开始就明确地说：“人类历史是由人类自己创造的”，这也正是维柯对于历史的基本看法。所以马克思主义者一般都承认维柯是历史唯物主义的先驱。例如，意大利马克思主义者安东尼·拉布里阿拉(A. Labriola)在《唯物史观论文集》里以及马克思的女婿拉法格在《经济决定论》里也认为维柯、摩尔根和马克思是一脉相承的。托洛斯基在《俄国革命史》第一页里就引用了维柯的话。

十七、维柯和克罗齐对我 国美学界的影响

本人在二十年代在欧洲接触到美学大师克罗齐的一些著作，曾把他的《美学原理》译成中文，由作家出版社出版。他的思想是唯心主义的，这是无可讳言的，曾引起国内美学界长期讨论和批判。为了进一步了解克罗齐，我才涉猎到他的思想祖师维柯的《新科学》，在六十年代编写《西方美学史》，曾用专章片面地介绍过维柯关于形象思维的一些精辟见解，垂暮之年翻阅旧作，深愧把维柯也看成和克罗齐一样是位唯心主义者，有负于《新科学》这样划时代的著作，因此下定决心把它译成中文。在动手翻译时才发现难度远远超过我在五十年代译完的黑格尔的《美学》三卷。原因很多，首先在不懂意大利文，而所依据的英译本文章又不够流利简洁，二则我对西方古代史和罗马法学知道的太少，三则年老体衰而杂扰又多，不能专心致志，对现在这部译文自己也深感不满，只能寄希望于未来的好学深思之士细加校改或索性改译。

由于长期的批判和讨论，国内美学界对克罗齐和维柯的认识也日渐提高，所以我相信上述将来有人改译的希望不至落空。

在翻译维柯过程中我才初次懂得笛卡尔的“我思故我在”所引起的维柯的“认识真理凭创造”以及“人类历史是由人类自己创造的”之类截然相反的论断在哲学思想发展中是个翻天覆地的变革。近几十年中我也花过不少的时间钻研马克思主义经典著作，并且对中译本提出了一些修改的意见，载在《美学拾穗集》里。在一些基本哲学观点上（例如人性论，人道主义以及认识凭创造的实践活动观点，人类历史由人类自己创造出来的观点等）维柯都是接近马克思主义的。我在人性论和人道主义以及文艺靠形象思维等问题的论争中曾公开发表过我的意见，这些意见和一般报章杂志中流行的议论原是唱反调。但是赞同我的看法的人却也一天多似一天，因此深信真理越辩越明。问题涉及近年来一直在流行的哲学和文艺方面的“反映论”，以为哲学思想和文艺创作都应“如实地反映客观世界”，不应夹带个人主观情感和思想，稍涉主观便成了罪状。我一直坚持的“主客观统一”，大约在五六十年代之间也一直成为攻击的目标。看轻主观其实就是看轻人，所以人性论和人道主义也就可以构成罪状。自从在维柯的《新科学》和马克思主义经典著作两方面下了一点功夫，我比从前更坚信大吹被动的“反映论”对哲学和文艺都没有多大好处。

趁便提一下人在认识事物不能离开构造或创造的实例。从去年以来，我每天早晚都花几十分钟锻炼站桩气功，无论在北大校园，还是现在在庐山顶的“文联读书之家”，我都发现仰望到的树枝和树枝之间的空隙形成各种各样的完整的图形：一个彪形大汉、一个正襟危坐的少女、一座楼台、一驾马车，甚至一架标出时针的钟。到下次在同时同地仰望，同样的图形又复现，尽管小

有变更。这些图形可以说是我的认识对象，它们确实“反映”了客观世界，万里无云旷野无障碍物的晴天大概不会显现这些时钟和老汉少女(类似古人所说的“白云苍狗”)，但是他们同时却也反映了我对完整形式的主观要求，我原有的对时钟马车之类的主观认识，在见出这些时钟马车老汉少女之中，我的“幻想”即维柯所说的诗性智慧，也起了创造或构成的作用。以此类推，我们的认识，无论是关于宏观世界还是关于微观世界的，任何认识，有哪些能完全不经过维柯所说的构成或创造作用呢？我们的文艺创作有哪些是摄影式的反映而不受作者本人的“意匠经营”呢？我们都是人而却否定人在创造和改造世界中所起的作用，能说这就是马克思主义吗？

最近我偶然读到本年度《读书》杂志第五期发表的协和医院邱仁宗教授的《探索认识的发生》一文，其中介绍了瑞士心理学家皮亚杰(J·Piaget)的《儿童心理学》和《发生认识论原理》，并且说明了他本人对这个问题的探讨。我过去在英国听过皮亚杰讲儿童心理学，并且在讨论形象思维的论文里还引过皮亚杰作证，但是至今还未读到他的《发生认识论原理》。读到邱教授的介绍，才知道所谓“知识发生构成论(constructionism)”正是维柯所讲的认识真理凭创造，不过还加上“刺激与反应的相互作用，通过刺激被个体同化(assimilation)于认识结构中而实现的”。所以认识的发生是外界事物通过内部认识结构起作用的。这正说明了上文练站桩气功见到时钟马车老汉和少女之类图形事例。同期《读书》杂志上还发表了华飞的《控制论与经济学》，也提出控制对调节经济管理和统计的重要性。这也是把科学从机械的反映论扳到科学控制的正确轨道上去。读到这类文章，我特别感到高兴，因为我从中看到维柯的重视实践的认识论在我国科技界已得不谋

而合的响应。此外，我最近还读到英国学者特伦斯·霍克斯(T·Hawkes)的近著《结构主义与符号学》一书，其中特别论证了维柯的认识凭构造的理论对现代结构主义的影响，我愿意随我国学术界同行们一起睁开眼睛看世界。闭户造车在今天行不通的。

1982年晚夏脱稿于庐山白云宾馆“文联读书之家”，1983年寒假校改。

香港中文大学出版社1984年版

附录:

《西方著名哲学家评传·维柯》 参考书目^①

维柯:《新科学》,意大利原文标准版,尼柯里尼(Fausto Nicolini)编,共8卷,巴里(Bari)1911—1941年版。

维柯:《新科学》,克罗齐(B.Croce)编和尼柯里尼改编,那不勒斯(Nables),1947年版,共2卷。

米歇尔(Michelet)的《维柯的著作选》,1835年再版(最早的法文译本)。

克罗齐:《维柯的哲学》,迄今为止仍是研究维柯的权威著作。

维柯:《新科学》(英译本),贝根(Bergin)和费希(Fisch)译(英译本中,包括一篇维柯《自传》,很重要)。

① 山东人民出版社1984年11月出版《西方著名哲学家评传》,其中《维柯》由朱光潜撰写,该文内容和文字与《维柯的〈新科学〉及其对中西美学的影响》基本相同,故仅录“参考书目”。——编者注

胡愈之同志早年活动的片断回忆

说到胡愈老，我在幼年时对他就很景仰。当时我在家塾里阅读到的报刊都是商务印书馆出版的，胡愈老那时就已在商务印书馆工作，还不是编辑，而是打杂，境遇很苦。但我把他的工作当作我的理想，准备走他的道路。我曾通信投考商务印书馆的学徒，想趁此既可以学习又可以从事文艺活动，接触一些新思想，弥补乡村教育的贫乏。但是我没有被录取。

1923年我离开浙江上虞春晖中学，和匡互生、夏丏尊、丰子恺等人转到上海，与叶圣陶、胡愈之、周予同、陈之佛、刘大白、夏衍等商妥，成立了一个立达学会，在江湾筹办起立达学园。此后和胡愈老接触就日渐多起来，他给我的印象是刻苦耐劳，勤勤恳恳。我们这一批人对当时北洋军阀统治下的政治现实和教育情况都深为不满。

立达学园办起来之后，1925年我去欧洲留学，和胡愈老差不多同时出国。他到法国，进巴黎大学学习法文和法国文学。我赴英国，先后进爱丁堡大学及伦敦大学学习。英法只隔一个海峡，过海只要花几个小时，所以我同时在巴黎大学注册，时常过海听法语课并看望胡愈老和其他朋友。在这段时间里，我经常和他们在巴黎会面交谈。

胡愈老住在巴黎的拉丁区(大学区)，在旅馆里租了一间很宽

大的房子，房租每月约六百法郎。在当时的穷学生中这是很少有的，我住在巴黎郊区一位裁缝工人家里，每月房租只需三百法郎。胡愈老宁肯节省饭钱，往往到街头站着吃一种“鱼餐”，那是炸小鱼和土豆（而正餐则要花好几元）。他在吃的方面极其节省，而使住房宽敞一点，便于上课及参加各种社会活动，接待巴黎文化界各国人士。

我每逢进城上课，都要去看胡愈老。当时和他住在一起的是陈诚的弟兄陈忠恕，此人也很勤奋好学，保持着书生本色。胡愈老待他很好，可惜陈死得很早。

在我的印象中，胡愈老的大衣口袋里经常塞满报刊，大半是国际政治活动动态或是世界语方面的报刊。世界语和国际政治这是他当时最关心的两件事。他在巴黎很活跃，同各国左派留学生接触较多，并且开始研究世界语。胡愈老是在中国最早提倡世界语的，对世界语在中国的发展功劳很大。当时胡愈老和共产党似乎尚无直接关系。他有个弟兄叫胡仲持，是共产党员，我是回国后才见到的。胡仲持对他可能有一定影响。

当时留法勤工俭学的学生大半都是无政府主义色彩。中法大学校长李石曾 是勤工俭学运动的领导人，也是在北洋军阀统治下在中国传播无政府主义的重要人物之一。

先前我们同匡互生等在上海创办立达学园，名为“学园”，就是要把学校当作劳动基地，这也是受到无政府主义思想影响的。记得筹办立达学园时，我曾经陪匡互生跑到北京找过李石曾，并由他介绍见到了教育部长易培基、副部长黎锦熙，得到他们在经费和道义方面的支持。在立达学园之上还有上海江湾的劳动大学，这所学校的名称就把劳动生产的宗旨明白地标明出来了。

当时我们不满旧军阀统治下的旧教育，认为要推翻北洋军阀

的统治，就必须改革旧教育制度，争取青年一代，所以还办了一个刊物叫做《一般》（即后来的《中学生》），由叶圣陶、夏丏尊主持。《中学生》至今由叶老的儿子叶至善任编辑，还在发挥教育青年的作用。胡愈老从立达学园创建开始一直到现在，都是立达学园这一系列活动的大力支持者。

胡愈老是我生平最敬佩的一位老友，我一直把他看做治学做人的榜样。他年纪比我还大一、两岁，身体也比我稍差，可是工作头绪比我多几倍。他从容不迫地处理着多方面的繁重工作。我每逢想松劲偷懒时，一想到他的榜样，就提高了自己的勇气。

载《文史资料》第八辑（文史资料出版社1984年5月版）

题《文艺日记》

青年人第一件大事是要有见识和勇气！走抵抗力最大的路。

朱光潜

1985年1月

我的答谢词

尊敬的港督兼校监尤德爵士先生阁下；

尊敬的黄丽松校长先生阁下；

朋友们、女士们、先生们：

此时此刻，我不知道用什么样的言词才能表达我对母校——香港大学的感激之情。我于1897年9月出生在安徽桐城乡下一个破落的地主家庭。父亲是个乡村私塾教师，我从六岁到十四岁，在父亲鞭挞之下背诵四书五经。以后进了所谓“洋学堂”的高小，1917年考入武昌高等师范学校中文系。除了阅点一部段玉裁的《说文解字注解》，略窥中国文学门径之外，一无所获。到了1918年，北洋军阀的教育部决定从全国四所高等师范考进二十名学生送到香港大学受教育，我报名应试，竟侥幸录取。

从1918年到1922年，我在香港大学就读。半个多世纪过去了，而当年在港大的学习生活至今犹念念不忘。我永远不会忘记讲授英国文学的沈顺教授，以及讲授英语语音学的雷德教授，是他们给了我知识和智慧。尤其不能忘却的是，我们这批官费生，由北京政府发给生活费和书籍费，但那时的北洋政府，全为军阀所把持，祸乱频仍，国家经费拮据。我们的官费为数本来就不多，后来竟然无以为继，全靠港大垫发。母校的厚爱，老师们的谆谆教诲，促使我勤奋读书。在港大四年，我花气力学了英国语言和

文学，还学了教育学、生物学和心理学。这就奠定了我这一生教育活动和学术活动的方向。

半个世纪来，每当我在学业上取得成绩的时候，我总要想起母校对我的培育。母校也没有忘记我这位学生。1983年3月，我应邀回母校访问，旧地重游，与相隔多年的老朋友重聚一堂，更无限的感慨。

今天，母校授与我荣誉文学博士学位，我深感荣幸。这不仅是我个人的荣誉，也将促进北京大学和香港大学的文化交流与友好合作。我因健康关系，不能亲临母校感谢各位师长和朋友。但各位师长和朋友给予我的关怀、爱护和鼓励，我将铭刻于心。我愿将有限的残年余力再做点滴成绩，报答母校的恩情，奉献给人类的文化和教育事业。

谢谢大家。

载1985年3月27日香港《大公报》

老而不僵

《中国老年》编辑部向我约稿，我愿借此机会，同老年朋友交换一些意见，谈谈我个人的看法。

我今年八十八岁了，一生都在学习和研究学术问题，特别是关于美学问题，写过不少论文。我认为，人到老年，就要注意健康和长寿。有了健康的身体，才能有健康的精神。

英国人说：“健康的精神寄托于健康的身体”，这的确是至理名言。健康的身体来自锻炼，我每日坚持慢跑、打太极拳、做气功。我第二次“解放”后，重操起旧业。我这才发现脑筋也和身体一样，愈锻炼，效率也就愈高。仅1979年一年内，我就写了十三万字的文稿，搞了近百万字的书稿清样。关在牛棚时的那种麻木白痴的状态也根本消失了。据此经验，我劝老年朋友，离休退休之后，总要找点事情干，使脑筋和身体一样经常处于锻炼状态。

从锻炼成健康的身体中来锻炼出健康的精神，这是做一切工作所必须遵循的一条辩证唯物主义的准则。人总是要老的。老化和僵化都是生机贫弱的表现。要恢复生机，就要在身体上和精神上都保持健康状态。

老化可能带来僵化，但老化并不等于僵化。思想僵化的病根是“坐井观天”、“划地为牢”、“固步自封”。我们要使自己

老而不僵。怎样才能老而不僵？我们的老祖宗朱熹有句名言：

“半亩方塘一鉴开，天光云影共徘徊；问渠那得清如许，为有源头活水来。”关键在这“源头活水”，活水是生机的源泉，有了它就可以防环境污染，使头脑常醒和不断地更新。这就要多接触社会，多接近群众，多读书看报。一句话，要“放眼世界”，不断地吸引精神营养！

载《中国老年》第九期，1985年9月。

挽胡愈老

以刻苦耐劳做了一世穷苦青年的楷模

以端方正直做了一代政治家的榜样

1986年1月19日

载1986年1月31日《人民政协报》

新 科 学

《新科学》(Scienza Nuova), 全名《关于各民族共同性的新科学的原则》, 意大利启蒙运动思想家G. B. 维柯(1668—1744)的一部涉及哲学和美学基本问题的重要著作。1725年初版, 1744年第三版为定本。现在流行的意大利文标准本是由研究维柯的专家F. 尼柯里尼在B. 克罗齐帮助下校订编辑的。中译本是根据1975年T. G. 贝根和M. H. 费希的英译本转译的。

《新科学》的主要研究对象是古希腊罗马的历史发展, 所要解决的问题是人类如何从原始野蛮状态发展成为过社会生活的文明人。维柯的基本出发点是共同人性论。他认为, 各民族起源和处境尽管不同, 在社会发展上却必定有某些基本相同的规律。《新科学》所探求的正是人类文化起源和发展的规律。

《新科学》接受了古埃及人把人类历史发展分为神、英雄和人三个时代的看法, 认为在神的时代, 人处在野蛮状态, 凭本能过着野兽般的生活。因为初次碰到雷电惊惧不已, 就凭想象虚构出神并且信以为真, 于是就有了信神的宗教; 以后又因为感到在天神面前杂交的羞耻, 而逐渐有了婚姻典礼和家庭制; 还因为觉得人死了不埋葬对不起死者, 而有了葬礼和灵魂不朽观念。信神的宗教、正式婚礼和葬礼, 是人类社会的三个起点。英雄时代是在神的时代后期开始的。在这个时代, 社会已划分成宗族主和平民

两个阶级。政体是贵族统治，贵族的意志和暴力就是法律，平民处在家奴地位因此起来斗争，平民通过阶级斗争用平民民主制代替了贵族统治，就把历史推进到人的时代。文明社会发展到一定时期，人类又要回到野蛮状态，三个时代的循环于是又周而复始。维柯关于阶级斗争的观点是他对人类思想史的一大贡献。

《新科学》首先是一部法学著作，但全书广泛涉及哲学和美学方面的一些基本问题。维柯认为，人类心理功能也有发展过程，由形象思维到抽象思维，由诗的时代到哲学的时代，原始民族作为人类儿童，只会形象思维，所以原始文化包括宗教、神话、历史以至各种典章文物和语言文字，都可以看作形象思维的产品，都带有诗的性质。在具体的美学问题上，《新科学》的突出贡献在于对形象思维的研究。书中表述了维柯发现的形象思维的两条基本规律：①以己度物的隐喻：“由于人心的不明确性，每逢它落到无知里，人就把他自己变成衡量一切事物的尺度。”人凭自己的切身经验来衡量自己所不了解的外物。维柯还用这个原则来说明语言的起源：“在一切语言里，大部分涉及无生命事物的表现方式都是从人体及其各部分以及人的感觉和情欲那方面借来的隐喻。……人用自己来造事物，由于把自己转化到事物里去，就变成那些事物。”这是后来德国T·立普斯一派美学家“移情说”的萌芽，和中国诗论中的“比”、“兴”也可互相印证。②用具体人物形象来代表同类人物特性的类概念，亦即典型人物性格。原始民族不会抽象思维，不能对同类事物形成抽象的类概念，就用形象鲜明的个别具体事例来代表同类事物，例如儿童把年长的男人都叫“爸”或“叔”，把年长的女人都叫“妈”或“姨”，埃及人把发明家都叫赫尔墨斯，希腊人把一切勇士都叫阿迦琉斯，把一切谋士都叫尤利西斯。

《新科学》既有科学实证，又充满激情和幻想，但语言有时晦涩，是一部很难懂的书。经过法国史学家J.米歇尔的节译、J. J. 卢梭的承袭以及意大利克罗齐、G.扬蒂勒(1875—1944)的宣扬，十九世纪才在欧洲有日益显著的影响。德国的 J.G. 赫尔德、J.W.von歌德、G.W.黑格尔，美国的《古代社会》的作者 L.H.摩尔根乃至马克思和恩格斯，都受到《新科学》的影响。

载《中国大百科全书·哲学 I》(中国大百科全书出版社1987年10月版)

致胡乔木^①

乔木同志：

这次病又发作，承赐信垂问，也未及作复。本想寄拙著《诗论》二册，恰遇放假，没有取得存书，只有待三联书店开门的时候，才去取出寄上请教。《诗论》专就中国诗歌传统立论。从前我没有专书讲诗论，是个缺点，所以特别想请您指教。

朱光潜敬启

① 此信约写于1986年初。——编者注